



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학박사 학위논문

# 백묘를 통한 회화적 상징 표현연구

- ‘손’ 연작을 중심으로 -

2017년 8월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

윤 기 언

# 백묘를 통한 회화적 상징 표현연구

- ‘손’ 연작을 중심으로 -

지도교수 김 병 중

이 논문을 미술학박사 학위논문으로 제출함

2017 년 4 월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

윤 기 언

윤기언의 박사 학위논문을 인준함

2017 년 6 월

위 원 장     정 형 민     (인)

                 신 하 순     (인)

위     원     차 동 하     (인)

위     원     송 희 경     (인)

위     원     김 병 중     (인)

## 초 록

오늘날 예술의 사회적 기능과 역할은 작품과 감상자 사이의 소통과 교감이다. 현대미술의 특징과 경향은 작품에 관한 정보나 미술에 대한 기본적인 이해가 없으면 감상이 어렵다. 미술은 작가의 의지나 감정의 표현이 작품을 통하여 감상자에게 전달될 때 비로소 완성된다. 따라서 동시대 미술가는 창작과 감상 사이의 소통방식에 대한 모색이 필요하다.

문자의 출현 이전에도 암각화나 동굴 벽화에 등장한 동물과 식물, 태양과 달 등의 자연물은 점이나 선의 형태로 표현되었다. 이러한 표현활동은 두려움과 경외의 대상을 상징화한 것이다. 시각언어로 소통한다는 것은 눈에 보이거나 보이지 않는 대상을 떠올리고 경험하지 않은 세계를 유추하거나 추상화시킬 수 있음을 의미한다. 이를 가능하게 하는 것이 바로 상상이며 회화적 상징이다.

장언원(張彦遠, 815~879)의 『역대명화기(歷代名畫記)』를 보면 안연지(顏延之, 384~459)가 정의한 ‘도(圖)’의 개념이 언급되어있다. 그는 회화의 시원적 의미와 기능으로부터 도출된 특성을 세 가지로 설명하였다. 첫째는 이법(理法)을 그린 것으로 『역(易)』의 괘상(卦象)이고, 둘째는 개념을 그린 것으로 문자학이다. 셋째는 형상을 그린 것인데 회화가 이것이다. 즉 괘상은 우주 만물의 이치를 성인의 통찰로 매개하였고, 상형문자는 대상의 외형을 개념과 연계하였다. 형상은 구체적인 현실의 묘사로 형상 그 자체를 표현하였는데 이는 기호나 문자와는 달랐다. 이는 부처의 발자국이나 손동작과 같이 포괄적이지만 상징하는 의미를 정확히 전달하였다. 이렇듯 상상을 촉발시키는 수단으로써 상징은 기호, 문자, 형상으로 전형화 될 수 있다.

기호나 문자, 형상을 표현하는 방법으로 필묵(筆墨)의 활용은 형이상학적 심미의식을 회화적으로 구체화시켰다. ‘선(線)’은 굿는 행위의 결과로



대상의 생명력을 가시화한다. 특히 ‘백묘(白描)’는 채색을 하지 않고 농담에 변화가 없는 선묘법으로, 초기에는 분본(粉本)이나 백화(白畵)라고 하였고, 이후 백묘화(白描畵)라는 표현형식으로 발전되었다.

본인의 작품에서 손은 언어적 기능을 바탕으로 화면에서 중요한 요소가 된다. 신체언어로서 손짓은 내적인 발화로부터 나타나며 동양과 서양, 과거와 현재에 이르기까지 시공간의 경계를 넘어 소통의 수단으로 보편성을 띤다. 동아시아에서 불교미술의 수인(手印)은 신앙의 대상이자 권능을 상징하기도 하였고 현대미술에서도 손의 상징성은 다양하게 주제를 부각시키는 역할을 한다.

본인은 현대인의 삶을 상징하는 매체로 손을 주목하였다. 손은 잠재된 감정이나 욕구를 표출하기도 하고 사회 속에서 개인의 의지를 상징적으로 보여주기도 한다. 작품에서 손짓은 개인과 사회의 관계성을 보여주기도 하며 새로운 의미를 파생시키기도 한다. 또한 손짓의 무리는 군중과 같은 형태로 나타나 현대사회의 모습을 환기시킨다. 작품에서 손의 상징적인 표현은 백묘의 원형으로 시원적이며 기록적인 특징을 지닌 철선묘(鐵線描)로 가시화시켰고, 필사적 묘사를 통하여 일상에서 인식하지 못했던 순간을 주목하게 하였다. 손의 움직임을 부각시키고자 역동적인 혼묘(混描)를 활용하였고, 반복과 중첩의 시각 효과는 한지의 투과성과 배접 기법으로 구현하였다. 또한 영상매체를 이용하여 시간성과 공간성을 부여함으로써 손짓의 상징적인 표현을 확장시키고자 하였다.

본 논문은 소통의 방식으로 동아시아 전통회화의 상징적 기능을 재고하고 상징을 구현하는 방법으로서 백묘의 미학적 의미와 심미적 가치를 도출하였다. 이를 바탕으로 본인은 작품에서 손짓의 백묘 표현이 지닌 시각언어로서의 가능성을 모색하였고 이를 현대적 미감으로 재해석하고자 하였다.

**주요어 :** 상상, 상징, 기호, 백묘, 손짓, 시각언어, 역동성

**학 번 :** 2007-30335

# 목 차

국문초록 .....	i
목 차 .....	iii
참고도판목록 .....	v
참고도표목록 .....	vii
작품도판목록 .....	viii
 I. 서론 .....	1
1. 연구목적 및 필요성 .....	1
2. 연구 방법 및 내용 .....	3
3. 연구의 중요성 .....	4
 II. 회화적 상징의 의미와 전개 .....	7
1. 회화적 상징의 의미 .....	7
2. 회화적 상징의 전개 .....	13
1) 회화와 기호 .....	13
2) 회화와 문자 .....	17
3) 회화와 형상 .....	20
 III. 백묘의 연원과 표현의 실제 .....	26
1. 백묘의 연원 .....	27
2. 백묘의 성격 .....	35
3. 백묘 표현의 실제 .....	41
1) 백묘의 심미성 .....	42
(1) 백의 감수성 .....	42
(2) 선의 상징성과 개성적 전개 .....	47
2) 작품분석 .....	56
(1) 전(傳) 오도자의 <송자천왕도권(送子天王圖卷)> .....	56

(2) 이공린의 <효경도(孝經圖)> .....	60
(3) 이상좌의 <불화묵초첩(佛畵墨草帖)> .....	65
(4) 김홍도의 <십로도상첩(十老圖像帖)> .....	68
(5) <조수희화(鳥獸戲畵)> .....	70
IV. 손의 상징성과 심미적 표현 .....	73
1. 손의 형태와 심미적 표현 .....	73
1) 삶의 반영으로서의 손 .....	73
2) 기록과 인위의 흔적으로서의 손 .....	77
3) 회화표현 도구로서의 손 .....	79
4) 상징 부호로서의 손 .....	81
2. 손의 움직임과 심미적 표현 .....	85
1) 신체언어로서의 손 .....	85
2) 권계와 권능으로서의 손 .....	90
V. 본인의 작품에 나타난 손의 상징성과 백묘 표현 .....	98
1. 회화적 상징으로서의 손 .....	98
1) 현대인의 초상으로서의 손 .....	98
2) 관계와 대화로서의 손 .....	104
3) 군중의 표상으로서의 손 .....	110
2. 백묘를 통한 손의 표현 .....	117
1) 철선묘 .....	117
2) 혼묘 .....	126
3. 영상매체를 활용한 상징 표현 .....	135
VI. 결론 .....	141
참고문헌 .....	144
작품도판 Appendix .....	150
Abstract .....	159

## 참고도판목록

- [도판 1] 하도(河圖)와 낙서(洛書)
- [도판 2] <불족적(佛足跡)>, 79×15.5cm, 목판인쇄, 조선후기
- [도판 3] <용봉사녀도(龍鳳仕女圖)>, 호남성 장사시 초묘 백화, 전국시대
- [도판 4] 무종원(武宗元) <조원신장도(朝元仙仗圖)>(부분)
- [도판 5] <유마힐상(維摩詰像)> 부분, 돈황(敦煌) 막고굴(莫高窟), 당
- [도판 6] <윤증(尹拯) 초상 초본>, 조선 18세기 후반
- [도판 7] <윤증 초상>, 59×36.2cm, 견본채색, 조선후기
- [도판 8] <화조도 초본>, 70.5×38.3cm, 지본수묵, 조선
- [도판 9] <백선도 초본>, 작가미상, 지본수묵, 조선 19세기말
- [도판10] <백선도(百扇圖)>, 작가미상, 지본수묵, 조선 19세기말
- [도판11] 필압(筆壓)에 의한 필봉(筆鋒)의 운동성
- [도판12] 傳 오도자 <송자천왕도권(送子天王圖卷)>, 화첩의 부분, 당
- [도판13] 장욱(張旭)의 초서(草書), 탁본(拓本)
- [도판14] 이공린(李公麟) <오마도(五馬圖)>부분, 29.3×225cm, 지본수묵, 당
- [도판15] 이공린, <효경도(孝經圖)> 부분, 21.9×475cm, 견본수묵, 송, 메트로폴리탄 박물관 소장
- [도판16] 이공린, <효경도> 부분, 21.9×475cm, 견본수묵, 송, 메트로폴리탄 박물관 소장
- [도판17] 이상좌(李上佐) <불화묵초첩(佛畫墨草帖)>, 각 31.1×50.7cm, 지본수묵, 조선 16세기, 리움미술관 소장
- [도판18] 김홍도(金弘道), <신언인도(慎言人圖)>, 114.8×57.6cm, 지본수묵, 국립중앙박물관 소장
- [도판19] 김홍도, <십로도상첩(十老圖像帖)> 33.5×28.7cm, 지본수묵, 1790, 리움미술관 소장

- [도판20] 전 신말주, <십로계축도>, 38×208cm, 지본수묵, 1499
- [도판21] <조수회화>(부분), 30.6×1149.6cm, 지본수묵, 고산사, 12세기
- [도판22] <오륜행실도> 목판본, 32.5×21.0cm, 조선
- [도판23] 메리 앨런 마크, <마더 테레사>, 16.5×24.1cm,  
젤라틴 실버프린트, 1981
- [도판24] 버렌스 아벳, <장곡도의 손>, 18.7×23.8cm, 젤라틴 실버프린트,  
1927
- [도판25] 아네트 메사제 <손금(The lines of the hand)> 1988-1990
- [도판26] 리오핀투라스 암각화, 기원전 9500~1300, 아르헨티나
- [도판27] Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain 전시도록,  
D'Arcy Gallery, New York, 1960
- [도판28] 안중근, <경천(敬天)>, 지본수묵, 1910
- [도판29] 토마스 비위크의 서명, 목판
- [도판30] 고기패 <신선도> 지본수묵, 90.8×45.7cm 개인소장
- [도판31] 마커스 허비, <마이라> 1997
- [도판32] 마커스 허비, <마이라> 부분 확대
- [도판33] 레오나르도 다빈치, <손 습작>, 1474
- [도판34] 미켈란젤로, <다른 이를 그리는 손 습작>, 15세기경
- [도판35] 뒤러, <기도하는 손>, 31.7×19.8cm, 종이에 색연필, 1508
- [도판36] 니콜라 드 라르질리에르, <손 습작>, 65×52cm, 캔버스에 유채,  
17세기경, 루브르박물관 소장
- [도판37] <웅변과 연설을 위한 수사>, 1644
- [도판38] <인도무용동작 (좌:부처, 우:유일한 근원)>
- [도판39] <인도 춤의 손동작(hasta-mudra)>
- [도판40] <수인(手印)의 분류>
- [도판41] <천수천안관음도(千手千眼觀音圖)>, 견본채색, 고려후기,  
리움미술관 소장
- [도판42] <천수천안관음도> 부분 확대

- [도판43] 『권회각력도회(拳會角力圖會)』에 실린 충권지도(虫拳之圖)
- [도판44] 삼국권(三國拳) 놀이 장면
- [도판45] 이응로, <군상> 167×266 cm, 지본수묵, 1986,  
이응노미술관 소장
- [도판46] 안드레 거스키 <평양 II 연작> 2007
- [도판47] 철선묘
- [도판48] <묘법연화경(妙法蓮華經)>, 감지은니사경, 고려, 광덕사 소장
- [도판49] 혼묘
- [도판50] 마원, <십이수도(十二水圖)>, 26.8×478.3cm, 견본담채, 송대,  
고궁박물관 소장
- [도판51] 머이브릿지, <말의 움직임>, 사진, 1878
- [도판52] E. J. 마레, <Geometric Chronophotograph of the man in the  
black suit>, 1883
- [도판53] <미묘한 순간-깃발> 영상화의 구조
- [도판54] 줄리안 오피, <Kiera Walking and Christine Walking>,  
LED panel installation, DENSU building, Tokyo, 2002

## 참고도표목록

- [표 1] 팔괘(八卦)와 자연물, 기본 속성
- [표 2] 그림문자
- [표 3] 인물과 의습의 18가지 묘법
- [표 4] 배접 전후의 화면 비교
- [표 5] <미묘한 순간-깃발>의 픽셀과 화면 변화

## 작품도판목록

- [작품 1] <손금>, 35×35cm, 지본수묵, 2016
- [작품 2] <땅힘>, 185×120cm, 지본수묵, 1999
- [작품 3] <미묘한 순간>, 74×143cm, 지본수묵, 2013
- [작품 4] <012345...>, 103×75cm, 지본채색, 2009
- [작품 5] <지하철 풍경 스케치>
- [작품 6] <아이콘>, 36×36cm, 지본건묵, 2016
- [작품 7] <폰 I>, (부분), 74×288cm, 지본수묵, 2016
- [작품 8] <폰 II>, 74×72cm, 지본수묵, 2016
- [작품 9] <가위바위보>, 70×76cm, 지본수묵, 2014
- [작품10] <가위바위보>, 각 70×71cm, 지본채색, 2010
- [작품11] <가위바위보>연작 중 바위
- [작품12] <가위 바위 보>연작 중 바위 부분 확대
- [작품13] <미묘한 순간>, 142×72cm, 지본수묵, 2016
- [작품14] <미묘한 순간>, 144×74cm, 지본수묵, 2016
- [작품15] <손을 씻자>, 43×74cm, 지본채색, 2009
- [작품16] <아이콘>, 36×36cm, 지본건묵, 2016
- [작품17] <꼭지점댄스> (부분) 각 70×110cm, 지본수묵채색, 2010
- [작품18] <꼭지점 댄스>, 각 70×110cm, 지본수묵채색, 2010
- [작품19] <어디로>, 210×700cm, 지본채색, 2010
- [작품20] <진동>, 139×200cm, 지본수묵, 2010
- [작품21] <미묘한 순간-어떤 믿음>, 35×35cm, 지본채색, 2014
- [작품22] <미묘한 순간-어떤 믿음>, 35×35cm, 지본채색, 2014
- [작품23] <미묘한 순간-박수>, 139×201cm, 지본수묵, 2014
- [작품24] <미묘한 순간>, 65×65cm, 지본수묵 2013
- [작품25] <메아리>, 37×142cm, 지본채색, 2009

- [작품26] <메아리>, 74×142cm, 지본수묵, 2010
- [작품27] <합창>, 73×142cm, 지본수묵채색, 2010
- [작품28] <멤멤멤 II>, 137×170cm, 지본건묵채색, 2016
- [작품29] <미묘한 순간-깃발> 전시전경
- [작품30] <미묘한 순간-깃발>, single channel HD video, infinite time,  
2014
- [작품31] <바람춤 I>, single channel HD video, infinite time, 2016



# I. 서론

## 1. 연구 목적 및 필요성

본인의 작품은 현대인의 일상에서 주목한 순간을 ‘손’이라는 비언어적 소통수단으로 상징화시킨다. 일상은 지속적이고 반복적인 삶의 방식을 일컫는 말로 사회 속에 매몰된 개인을 상징하기도 하지만 생활과 밀접하게 연계되어 보편적 가치를 발견할 수 있다. 예술의 사회적 기능과 역할이 작품과 감상자 사이의 소통과 교감이라고 할 때 본인의 작품에서 이러한 가치의 표현이 어떻게 가능하고 어떤 방법으로 가시화시킬 수 있는지를 동아시아 전통회화를 비롯하여 이에 근간이 되는 미학적 배경을 분석하여 제시하고자 한다.

문자의 출현 이전, 즉 고대미술의 유형을 살펴보면, 암각화나 동굴 벽화에 나타난 동·식물, 태양·달 등의 자연물은 형상을 갖춘 점 또는 선의 형태로 표현되었다. 이러한 형상은 상상을 구현한 표현활동이었다. 그리고 이러한 표현활동은 두려움과 경외(敬畏)의 대상으로 상징화되었다.

원시 우주론적 도교는 복희(伏羲)나 창힐(蒼頡)의 전설을 통해 우주를 역리(易理)에 결부시켜 도해(圖解)하고자 하였다. 『역경(易經)』에서 공자는 다음과 같이 말했다.

“글은 말을 다 드러내지 못하고 말은 뜻을 다 나타내지 못하기 때문에 성인은 상징(象)으로써 그 뜻을 드러낸다.”<sup>1)</sup>

이는 개념(意)으로 표현 할 수 없거나, 그 표현이 불분명한 것도 형상으로 나타낼 수 있음을 함축하고 있다. 즉 다시 말해 괘상(卦象)은 이를 상

---

1) 『周易』 「繫辭上傳」 “子曰 書不盡言, 言不盡意... 聖人立象而盡意”

정화한 기호로서 물(物)의 표상이자 기탁(寄託)의 의미를 내포하게 된다. 또한 ‘비흥(比興)’이나 ‘비덕(比德)’의 사유에서 보듯이 미학적 관점에서 전통적인 문예창작의 체계가 의미와 형상의 관계성을 통해 나타나는 것이다. 이는 동아시아 전통회화의 역사 속에서 중요한 화목인 사군자(四君子)가 이상적인 지표로서 상징과 비유에 차용되는 것과 같다.

상징을 표현하는 방법으로 필묵(筆墨)의 활용은 형이상학적 심미의식을 회화적으로 구체화시켰다. ‘선(線)’은 용필(用筆)을 통해 대상의 생명력을 가시화하게 된다. 특히 백묘(白描)라고 일컬어지는 선묘법은 채색이 들어가지 않고 농담에 변화가 없는 ‘선’이었으며, 초기에는 분본(粉本)이나 백화(白畵)라고 하였고, 이후 백묘화(白描畵)라는 표현형식으로 발전되었다. 백묘는 유가를 근간으로 불교와 도교의 우주나 생명에 관한 사상이 유기적으로 연결되어 구현되었으며, 간결하고 담백한 회화형식을 선묘의 표현으로 이상화시켰다.

백묘의 상징성을 본인의 작품제작에 새롭게 적용하여 동시대적 의미와 가치를 모색하고자 한다. 먼저 장언원의 『역대명화기』에 나타난 회화의 기능을 바탕으로 전통회화의 상징성 전개와 그 미학적 기준을 재조명할 것이다.

본인의 작품에서 ‘백묘’는 의미를 가시화시키는 시원적인 표현방법으로 원시 벽화의 기호나 상형문자와 같이 절제되고 함축적이다. 선의 변화를 최소화하고 일정하게 규격화시킴으로써 작품에서 형상이 지닌 문자적 특성을 부각시키고 상징성을 강조하게 된다. 또한 소재로서 ‘손’은 신체언어로서 작품의 주제를 상징하게 된다.

본 논문은 형상언어의 역사적 근원을 ‘회화적 상징’으로 살펴본다. 그리고 동아시아 전통회화의 사유방식으로서 유가와 불가에 나타난 ‘상징’의 미학을 역사적으로 심도 깊게 고찰한다. 더불어 본인 작품에 있어서 전통적 이론의 근거로 삼는다. 이러한 연구는 전통을 현대적으로 재해석함으로써 동시대적 조형언어로서의 가능성을 제시하는데 그 목적이 있다.

## 2. 연구 방법 및 내용

본 논문은 상징의 표현으로서 백묘의 연원과 성격, 시대적 배경 그리고 작품분석을 통해 심미적 특성을 살펴 본인 작품의 개념적인 토대를 마련하고자 한다. 먼저 ‘상징’이나 ‘백묘’에 관한 고찰과 분석은 본인 작업에서 수용, 접목되는 부분에 관한 연구로 그 범위를 한정짓고, ‘회화적 상징’의 미학적 내용은 장언원의 『역대명화기』에 나타난 회화의 정의와 기능을 바탕으로 그 전개양상을 분석하고자 한다.

본인이 경험한 작업내용에 근거하여 형상언어로 손짓이 갖는 의미는 무엇이며, 상징의 표현으로 백묘에 나타난 심미성은 동시대적으로 어떤 가치가 있는지 살펴볼 것이다. 작품에서 손짓이 상징하는 바를 주제별로 나누어 그 특징을 살펴보고, 백묘를 통한 손 표현의 특성과 재료기법에 관해 분석하고자 한다. 본 논문의 구성은 다음과 같다.

제2장 1절에서는 ‘회화적 상징’의 의미를 살펴보고, 2절에서는 회화의 기능을 바탕으로 상징이 시각적으로 구현된 방식을 기호와 문자, 형상으로 나누어 살펴 볼 것이다.

제3장에서는 백묘의 연원으로부터 구체화된 성격을 중심으로 표현기법의 실재를 알아볼 것이다. 3절에서는 백묘의 심미적 특성을 백과 선묘로 나누어 분석할 것이다. 백묘는 동아시아 전통회화에서 가장 유래가 깊은 조형방법으로 벽화로부터 시작되어 모필의 발명으로 이어졌고 필묵의 표현이 발현되었다. 표현 대상의 윤곽을 재현하는 것에서 점차 개성적인 필의(筆意)의 전개로 이어졌다. 대표적인 화가로 오도자(吳道子, 700~760 추정)와 이공린(李公麟, 1049~1106), 그리고 조선시대의 화원으로 이상좌(李上佐, 1465~1546 이후)와 김홍도(金弘道, 1745~미상)의 작품과 일본의 회권(繪卷)인 조수회화(鳥獸戲畫)로 동아시아 전통회화에 나타난 백묘 표현의 조형적 특징과 주제표현에 대하여 분석할 것이다.

제4장에서는 본인의 작품에서 주된 소재로서 손짓의 상징성과 심미적 표현에 대해 살펴보고자 한다. 1절과 2절에서는 손의 형상이 기호나 상

정으로서 의미를 갖고 손의 움직임이 신체언어로 구체화되는 과정을 알아볼 것이다. 이와 함께 동양과 서양에 나타난 손짓의 함의와 심미적 표현을 전통회화와 현대미술의 작품분석을 통하여 고찰할 것이다.

제5장에서는 본인의 작품을 중심으로 형상언어로서 손이 상징하는 바를 주제별로 나누어 살펴보고 이를 구현하는 방법으로 백묘에 나타난 손 표현의 특성을 분석하여 설명하고자 한다. 손의 상징성을 통하여 구체화된 동시대성을 바탕으로 조형언어로서 동아시아 전통회화의 표현방법이 어떻게 재해석되었는지 제시할 것이다.

### 3. 연구의 중요성

본 논문은 “그림으로 뜻을 전한다는 것은 무엇을 의미하고 전해진다면 어떤 방법으로 가능한가?” 라는 근본적인 질문에서 시작되었다. 사회적·역사적 산물로써 예술은 문화적 약속이라고 할 수 있다. 그 약속을 공유함으로써 소통 할 수 있다. 동일한 사건이나 상황을 경험하는 것 역시 이를 가능하게 한다. 따라서 예술 표현은 자발적 욕구에 따른 행위의 결과이자 사회적 활동으로써 의미를 전달하게 된다.

현대사회는 기술의 발달과 산업화로 인해 동양과 서양, 과거와 현재라는 이분법적 경계가 아니라 혼용되고 복합적인 환경에 처해있다. 예술 표현도 마찬가지로 복잡한 영향관계 속에서 공감대가 형성된다. 본 논문은 전통회화의 연구를 바탕으로 서구화된 현대사회를 인식하고 이를 작품으로 표현함으로써 동시대성을 구체화시키는데 중요한 역할을 할 것이다.

백묘는 동아시아 전통회화에서 근간을 이루는 ‘선’중심의 표현방식이다. 백묘는 채색이 없는 선으로 원시시대부터 현대까지 간략하고 신속하며 함축적이고 보편적인 표현방법으로 이어져왔다. 색채를 배제시킴으로써 선과 여백이 강조되었고 모필의 개발로 선의 표현은 더욱 다양하게 전

개되었다. 백묘는 나아가 수묵화의 시초가 되었고 생각과 감정의 표현 뿐 만 아니라 독특한 개성을 나타내는 표현방법으로 쓰였다.

백묘는 서예와도 연관성이 깊다. 이는 용필과 운필에서 나타나며 뜻을 담는 그릇으로써 비슷한 특징이 있다. 서예가 문자의 표현인 것처럼 백묘는 회화창작의 예비단계로 정보를 기록하거나 글이나 이야기를 도해하는 역할을 한다. 표현방법으로써 채색화와 같은 현실감은 아니지만 서예보다 풍부하면서도 간명한 의미 전달에 유용하다. 즉 백묘는 선으로 그려진 그림문자와도 같다.

또한 백묘가 창작의 예비단계로 초본의 역할에서부터 완성작에 이르기까지 회화표현의 모든 과정을 포괄하는 상징적 가치를 지닌 점을 주목하였다. 서구의 드로잉 역시 최근 현대미술에서 창작 과정과 작가의 의도가 중요한 가치로 주목받으면서 하나의 영역으로 자리 잡았다. 이는 백묘의 표현도 동시대적 가치로 확장될 수 있음을 보여준다.

백묘로 그려진 손으로 일상의 순간을 상징화시킴으로써 나타나는 동시대적 감수성을 보여주고자 하였다. 작품에서는 가는 침필의 선은 그 변화를 쉽게 인식하기 어렵지만 이를 가까이에서 관찰하면 그 미묘한 차이를 발견할 수 있다. 이는 쉽게 드러나지 않는 일상의 단면과 닮아있다. 백묘 표현의 시각효과는 이를 환기시키는 장치가 된다.

또한 본인은 일상의 모습을 함축하는 상징적인 소재로 손을 선택하였다. 최근 몸의 인식이라는 철학적 자각이 생기면서 손은 수동적인 신체의 일부가 아닌 행위의 주체로 부각되었다. 손은 신체에서 가장 많은 뼈와 근육으로 이루어진 운동기관이자 감각기관이다. 그만큼 섬세한 감정이나 의사의 표현이 가능하다. 더욱이 기호나 상징으로서 손이 내포한 함의는 매우 광범위하며 다양하다.

회화표현에서 손은 동양에 비해 서양에서 그 중요성이 강조되었다. 서구에서는 토론이나 연설 등에서 수사학이 발달해서 인물의 내면이나 생각을 암시하는데 손을 활용하는 경우가 많았다. 여러 화가의 습작에서 손을 발견할 수 있다는 것은 이를 반증해준다. 동양에서는 그 예가 많지

않은데 불교미술의 수인에서 권능의 현신이자 대리물로써 나타난다.

‘그림을 그리는 손’의 인식은 창작 행위를 자각시키는 동시에 소통의 보조적 수단에서 의미를 생산하는 주체로 전환시킨다. 즉 ‘말하는 손’은 기호나 상징으로 작품에서 언어를 대신하게 된다. 현대미술에서 손은 인위의 흔적으로써 원시적 생명력을 나타내기도 하고 인간의 삶을 반영하는 거울이 되기도 한다. 사회적 메시지를 전달하기 위한 도구가 되기도 하며 일상을 환기시키는 상징이 된다.

이렇듯 광범위하고 다양한 역할을 수행하고 있음에도 예술 작품에서 주제로 나타난 경우는 상대적으로 드물었다. 최근 현대미술에서 손을 주제로 한 작품이 많이 있지만 여러 작가에게서 산발적으로 나타나거나 한시적인 연작으로 그치는 경우가 많았다. 따라서 본 논문은 손의 상징성을 고찰하고 표현함으로써 작품에 나타난 심미성을 재고시키고 현대미술에서 시각언어로서의 가능성을 제시하는데 의의가 있다.

## II. 회화적 상징의 의미와 전개

### 1. 회화적 상징의 의미

원시시대부터 현대에 이르기까지 상호이해를 돕기 위한 표현의 가능성은 생존에 중요한 조건 중 하나였다. 의사소통의 필요성과 이를 지속적으로 개선시키는 것은 인류 문화의 성장에서 본질적인 요소라 할 수 있다. 따라서 인간이 생각이나 감정을 시각적으로 고착시키기 위한 표현방식으로 그림이나 문자, 기호의 출현은 당연한 귀결이다.<sup>2)</sup> 이렇듯 그림이나 문자, 기호는 필연적으로 의미와 형상이라는 형식을 갖추게 되는데 ‘상징’은 이로부터 시작된다.<sup>3)</sup>

상징이란 대상을 마주한 주체의 주관적 경험의 산물로서, 물상과 추상적 의미와의 관계 내지는 형상과 이미지 관계 속에 그 의미를 정초(定

2) Adrian Frutiger, 정신영 역, 『인간과 기호』, 홍디자인, 2007, p. 217 참조.

3) 상징은 일반적으로 그 자체로 다른 것을 대표하는 사물일체를 말한다. 다시 말하면 질적·형식적으로 다른 두 가지의 것이 서로 독립적인 뜻을 가지고 있으면서 어떤 의미로 관계를 맺고 한 편이 다른 편을 환기시키는 것이다. 특히 예술의 영역에서는 전통적인 상징이 그대로 쓰이기도 하며 나아가 예술가에 의해 새로운 상징이 만들어지기도 하며 미적 가치를 구성하게 된다. 미학에서는 정신적인 사상의 존재를 표시하는 감각적 대상을 널리 기호라고 한다. 기호는 표현체이며, 그 기호와 결부된 정신적 사상은 그 표현체를 의미한다. 기호에서도 특히 그 기호 자체가 주제화하여 다양한 의미를 촉발하는 것, 다시 말하면 그 자체가 창조적 기호인 기호가 상징이다. 상징은 다의적이며 풍부한 의미를 내포하는데 이러한 본질은 기호 일반의 성질에 입각하여 이해하게 된다.(사사키 겐이치, 민주식 역, 『미학사전』, 동문선, 1995) 상징이란 동양과 서양의 문예이론에서도 혼용되어 쓰이고 있는 대표적인 용어이자 방식이다. 이는 회화에서도 다르지 않다. 동양에 서양의 근대 문물이 유입되면서 용어는 새롭게 만들어지기도 하고 예전부터 사용하던 용어를 그대로 서양이론 용어의 대체어로 활용되었는데 상징은 후자에 속한다. ‘심벌(symbol)’, ‘이미지(image)’ 등의 용어를 ‘상징(象徴)’, ‘의상(意象)’, ‘형상(形象)’, ‘상상(想像)’으로 혼용하는 것이 그것이다. 이러한 원인에는 『주역(周易)』의 괘상(卦象) 중에 ‘심벌’과 ‘이미지’가 혼재하는 점이나 한자의 특성상 단어 이전에 개별자의 의미가 존재하는 것도 이유라 할 수 있다. 점차 ‘심벌’을 ‘상징’으로 ‘이미지’를 ‘의상’으로 규정하고 있지만 그 범위를 뚜렷하게 한정시키기는 어렵다.(최재혁, 「주역 상징 고찰」, 『중국어문학지』 제15권, 중국어문학회, 2004) 따라서 본인은 본 논문에서 동아시아 회화에 나타난 상징성을 바탕으로 회화적 상징의 의미를 구체화시키고자 한다.

礎)하는 것이다. 상징을 주체가 주관적으로 감지 혹은 인지하는 상에 담겨 있는 징표라고 간단히 정의할 때, 이러한 상징의 개념 정의들은 모두 제1차적인 형상이나 물상 혹은 현상과 추상적으로 유추된 제2차적인 의미 사이의 관계성에 초점을 맞춘 것이라 하겠다.<sup>4)</sup>

『설문해자』<sup>5)</sup>에 ‘상’은 긴 코와 이빨을 가진 남월(南越)지방의 덩치 큰 짐승으로 묘사되어 있다. 상은 코끼리라는 동물을 가리키는 상형문자이다. 그런데 하나의 동물을 지칭하던 단순한 보통명사가 표상(表象), 추상(抽象), 상징 등으로 그 의미가 확장되고 나아가 일종의 사유형식으로까지 발전하게 된 유래는 『한비자(韓非子)』에 다음과 같이 나타나있다.

사람들이 살아 있는 코끼리를 보기가 점점 힘들어지자 죽은 코끼리의 잔해를 보고서 산 코끼리의 모습을 상상하게 되었다. 이러한 연고로 사람들이 마음속으로 상상하는 것을 ‘象’이라 부르게 되었다.<sup>6)</sup>

고대에 코끼리를 실제로 보기 힘들게 되자 사람들은 그 실물을 상상으로 느끼게 되었다는 것이다. 단옥재(段玉裁, 1735~1815)는 고대에는 ‘상(象)’자만 있지 ‘상(像)’자는 없었으며, 마치 ‘역(易)’으로 ‘간이(簡易)’, ‘변역(變易)’의 의미까지 포괄한 것처럼 ‘상(象)’으로 ‘상(像)’의 의미까지 포

4) 임태승, 『소나무와 나비-동아시아 미학의 두 흐름』, 심산문화, 2004. p.181 참조.

5) 중국 후한(後漢)의 자서(字書)로 허신(許慎, 58~147)이 서기100년 화제(和帝)때 초고를 쓰고 그가 이 책을 조정에 바친 것이 안제(安帝)때인 서기121년으로 22년간에 걸쳐 완성하였다. 한자를 부수에 따라 분류하여 배열한 것으로 본문 14권과 서목(敍目) 1권으로 이루어져 있다. 원본은 전해지지 않으며, 송나라 서현(徐鉉)이 펴낸 교정본이 남아 있다. 「설문 해자」는 허신(許慎)이 만들어낸 부수법에 따라 표제자를 540개의 부수로 나누어 배열하였으며, 9,353개의 표제자를 선정하여 그 뜻을 133,441개의 한자로 풀이하였다. 자형의 구조를 6서(지사, 상형, 형성, 회의, 전주, 가차)의 원리에 따라 분석하여 한자의 의미를 기술하였다. 이 책은 동한(東漢) 이전의 한자학을 집대성하여 고대 경전과 같은 문헌을 해석하고 연구하는데 중요한 역할을 하였다. 이후 교정하거나 주석을 다는 등의 작업이 이루어졌으며 청대 단옥재의 『설문해자주』가 가장 널리 알려져 있다. (『한국 자전의 역사』, 도서출판 역락, 2012)

6) 『韓非子』 「解老」 “人希見生象也，而得死象之骨 案其圖以想其生也。故諸人之所意想者 皆謂之象也。今道雖不可得聞見，聖人執其見功以處見其形。故曰 無狀之狀 無物之象。” 한비자에서는 노자의 ‘도(道)’에 대한 해석 중에 코끼리의 뼈로 코끼리를 상상하는 모습을 예로 들어 설명하였다.



괄하였다고 하였다. 그리하여 『역전(易傳)』에서는 ‘상(象)’이 상상의 뜻을 갖는다고 보았다.

또한 상고시대의 청동기에 새겨져있는 각종 형상으로부터 우리는 전형성에 대한 이해를 얻을 수 있다. 단순한 물(物)의 형상을 떠나 ‘상(象)’이 최초로 일정한 의미를 갖춘 형태가 전형성(典型性)인 셈이다. 이는 또한 유가의 윤리적 색채가 가미된 형상성이며, 미학적 각도로 고찰하게 됐을 때는 경외(敬畏)의 상징성이다.<sup>7)</sup>

그렇다면 본 논문에서 설명하고자 하는 회화적 상징은 어떻게 규정할 수 있을까? 이를 위해서는 ‘회화’의 의미에 대한 고찰이 선행되어야 할 것이다. 동양과 서양, 고대와 현대라는 시공간적 차이만큼 회화의 의미에서도 그 간극이 존재한다. 하지만 문화적 약속으로서 예술은 전통이라는 큰 흐름을 벗어날 수 없으며 동일한 문화권의 사고체계와 인식방식은 예술창작에 직·간접적인 영향을 주게 된다. 따라서 회화의 문자적 정의와 시원(始原)은 매우 중요하다.

오늘날 동아시아에서 사용하는 ‘회화’라는 단어는 비록 한자어로 구성되어 있지만 서구의 ‘painting’이라는 용어를 일본에서 번안한 근대적 용어이다. 근대이전만 하더라도 회화라는 용어보다 ‘서화’라는 용어를 즐겨 쓰거나 ‘도화’라고 불렀다.<sup>8)</sup> 아니면 ‘도(圖)’나 ‘화’라고 부르고 ‘회화’라고 쓰는 경우는 드물었다.<sup>9)</sup> 그림을 지칭하는 용어로 ‘화’, ‘도’, ‘회화’에 대해 살펴보면 다음과 같다.

‘화’의 원시적 의미는 장언원의 『역대명화기』에서 나타나 있다.

『광아(廣雅)』<sup>10)</sup>에 이르기를 “그림은 류(類)”라고 했고,

7) 임태승, 앞의 책, pp.47-48 참조.

8) 김기주, 「동양화-그림이란 무엇인가?-圖·畫·繪畫·寫의 어원을 통해 본 동양화의 의미」, 『미술사학보 27』, 2006, p.101

9) 김백균, 「선적 사유」, 『현대미술학 논문집 13호』, 현대미술학회, 2009, p.191

10) 『광아』는 위(魏, 220~265)의 장읍(張揖)이 「삼창(三蒼: 창힐편, 원력편, 박학편)」과 『설문해자』 등을 참고로 『이아』를 증보하여 3권으로 편찬한 자서(字書)다. 장읍은 『이아』에는 없는 경전의 주석을 보충하고 또 새로 생겨난 의미를 첨가하여 『광아』를 완성하였다.

『이아(爾雅)』<sup>11)</sup>에서는 “그림은 형(形)”이라고 했으며,  
 『설문(說文)』에서는 “화(畫)라는 글자는 발의 네 경계이다.  
 글자 자체가 발의 경계와 발두둑을 묘사한 것이다. 따라서  
 그 자체가 그림이다”라고 했다.  
 『석명(釋名)』<sup>12)</sup> 「석서계(釋書契)」에서 “화는 괘(掛)이다.  
 채색을 사용해서 사물의 형상에 놓는 것을 의미한다.”<sup>13)</sup>

이와 같이 장언원은 그림이 대상의 시각적인 형상을 표현하는 것에 대해 주목한다. 그는 『광아』의 “그림이란 비슷하게 그리는 것이다.”, 『이아』의 “그림은 형체를 그리는 것이다.”, 『설문』에 “그림이란 경계를 나누는 것이다” 등의 언급을 근거로 그림이란 대상의 외형을 드러내고, 다른 대상과 형상을 비교하는 것이라고 그림의 형식에 대해 정의한다. 이에 따르면 그림이란 시각적 형태를 통해 다른 사물과 구별해서 작용을 하는 것이다. 즉 그가 이해하는 그림이란 동아시아 회화의 오랜 전통적인 관점인 물상의 구획이라는 해석에서 크게 벗어나지 않는다.<sup>14)</sup>

또한 장언원은 「서화지원류(敍畫之源流)」에서 ‘그림(圖)’이라는 말이 갖는 세 가지 의미를 실었다.

안광록(顔光祿, 즉 안연지)<sup>15)</sup>은 도(圖)에는 다음 세 가지 뜻이 실려 있

11) 『이아』는 소학서의 한 종류로 중국의 가장 오래된 대표적인 자서이며, 세계 최초의 백과사전으로 알려져 있다. 3권 19편으로 이루어져 있는 『이아』는 한(漢, 기원전 206~220) 이전에 만들어졌으며, 저자 또는 편자는 분명하지 않다. 언어, 천문, 지리, 음악, 기구, 산천, 초목, 금수 등을 해석하고 있다.

12) 『석명』은 한(漢, 기원전 202~220) 말기의 유희(劉熙)가 『이아』를 본떠 문자의 의미나 사물의 명칭을 그 글자의 발음과 유사한 발음을 가진 언어로 설명했다. 8권 27편으로 이루어진 이 책에는 오늘날 존재하지 않는 가구와 그릇에 관한 기록이 포함되어 있어 중요한 자료로 알려져 있다. 고대 전적의 해석에 중점을 둔 『이아』와는 달리 한나라 문화, 제도, 풍속 등에 관련된 고유 명칭의 해석이 나타나 있어 새로운 사회 모습을 엿볼 수 있도록 해 준다.

13) 『歷代名畫記』 卷一「敍畫之源流」“廣雅云.. 畫 類也. 爾雅云.. 畫 形也. 說文云.. 畫 畛也 象田畛畔所以畫也. 釋名云.. 畫 挂也. 以彩色挂物象也.”(김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002, p.18)

14) 김백균, 「동양회화에 있어서 선과 시간의 관계에 대한 고찰」, pp.135-136 참조.

15) 안광록은 남조(南朝) 송(宋) 임기(臨沂) 사람이며, 이름은 연지(延之)이고, 자는 연년

다. 첫째는 이법(理法)을 그린 것(圖理)인데 『역(易)』의 괘상(卦象)이 이것이다. 둘째는 개념을 그린 것(圖識)으로 문자학이 이것이다. 셋째는 형상을 그림으로 한 것(圖形)인데 회화가 이것이다.<sup>16)</sup>

그림의 원시 도교적 의미는 괘상, 자학(字學), 회화(繪畫)라는 순서로 차등을 두어 설명하는 것처럼 대상을 현상이 아닌 존재, 사실이 아닌 상징의 구조로 이해하고 있음을 알 수 있다. 전한(前漢)의 천문도(天文圖), 천악지의 성도(星圖), 분묘벽화의 백화나 새가 있는 태양 그림과 같이 비현실적 세계를 도상화 하거나 현실세계를 비현실화 시킨 것들로 추상화된 것을 볼 수 있다. 원시도교에서 선으로 그어서 그 물상의 원리를 규명하려는 관념은 복희(伏羲)나 창힐(蒼頡)의 전설을 통해 우주의 신비한 형상을 기하학적 도형으로 파악하고자 하였다.<sup>17)</sup> 하늘과 땅에 대한 형상성으로 해석해 내고자 하였으나 그 것을 이루는 원리를 간략한 상징의 도상학(圖像學)으로 도해하려하였고 그것자체의 현상을 사실성으로 나타내는데 집착하지 않았다.<sup>18)</sup>

회화라는 말은 고대로 올라가면 다음과 같이 나타나있다.

(창힐 후에) 유우씨(有虞氏, 즉 순임금)가 (관복(官服))의 오색(五采)을 제작함에 이르러, 회화는 그것에서 독자성을 분명히 하게 되었다. 회화가

(延年)이다. 금자광록대부(金紫光祿大夫)를 지냈으므로 ‘안광록’이라고 한다. 문인으로 술과 문장을 좋아하고 자유로운 언동으로 생애를 보냈다고 한다. 『송서(宋書)』 권 73에 그의 전기가 있다.

16) 『歷代名畫記』 卷一「敍畫之源流」“顏光祿云. 圖載之意有三.. 一曰圖理 卦象是也. 二曰圖識 字學是也. 三曰圖形 繪畫是也.”(김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002, pp.27-28), 도리(圖理)는 그림으로 우주의 이치를 해석한 것이고, 도지(圖識)는 그림으로 사람의 의식이나 개념을 표기하는 것이며 도형(圖形)은 형상을 그리는 것이다.

17) 복희는 포희(庖犧)라고도 쓰며, 신농, 여와와 함께 삼황(三皇)으로 불리는 신화적 인물이다. 그는 여와와 함께 사람의 머리에 뱀의 몸을 한 모습으로 자주 묘사되는데, 그림에서 두 사람은 꼬리를 서로 휘감고 있다. 허신(許慎, 30~124)에 의하면 복희가 먼저 팔괘를 만들고, 그 다음에 신농이 ‘결승(結繩)’방법을 발명했다고 한다.

창힐은 창힐의 원래 성은 후강(侯岡), 이름은 힐(頡)이다. 그는 눈이 네 개에 눈동자가 두 개씩이었으며 아주 총명했다고 한다. 전설 속 황제의 사관으로 한자를 창조 발명하여 ‘조자성인(造字聖人)’으로 추앙받고 있다.

18) 김병중, 『중국회화연구』, 서울대학교 출판부, 1997. pp.59-70 참조.

이미 눈부시게 오채(五彩)를 분명하게 베풀니, 그로 인하여 높고 낮음의 상징도 깊어졌다. 이에 예악이 크게 선양되고, 교화도 그로 말미암아 흥성해졌다. 그 결과 순 임금의 겸허하고 온화한 태도를 취해 천하가 자연스럽게 다스려졌고, 찬란하게 시가와 문장이 갖추어졌다.<sup>19)</sup>

이처럼 회화는 관리들의 복식으로 위계를 구분하는 오채, 즉 형만으로는 안 되는 색과 상당한 관련이 있었고, 회화가 오채로 예악과 교화의 역할을 깊게 하고 임금과 문인의 정서를 순화하는 기능이 있었음을 알 수 있다.<sup>20)</sup>

이와 같이 장언원의 『역대명화기』에 나타난 회화의 원시적 의미를 차례로 살펴보았다. 정리하면 회화는 대상의 외형을 드러내는 것으로부터 시각적 형태를 통해 다른 사물을 구별하고, 교화와 정서의 순화에 이르는 역할을 하고 있음을 알 수 있었다. 또한 회화를 이치(理)와 개념(識), 형상(形)의 의미로 봄으로써 대상을 상징의 구조로 이해하고 있음을 알 수 있다.

이렇듯 ‘회화적 상징’은 전통회화에서 그림이 지닌 의미와 그 효용을 바탕으로 작품에서 기호나 문자 또는 형상의 특징으로 주제를 표현하고 뜻을 전달하는 방식을 말한다. 본인의 작품에서 회화적 상징은 소통과 교감을 이루기 위한 방법적 모색으로 소재의 선택과 표현기법의 연구와 밀접하게 연결되어 있으며 이는 창작과 감상의 기초가 된다.

---

19) 『歷代名畫記』卷一「敍畫之源流」“洎乎有虞作繪 繪畫明焉. 既就彰施 倂深比象 於是禮樂大闡 教化繇 由 興. 故能揖讓 而天下治 煥乎而詞章備.”

20) 김기주, 앞의 글, p.106

## 2. 회화적 상징의 전개

이 장에서는 안광록이 정의한 회화의 의미를 바탕으로 상징의 표현양식을 문자, 기호, 형상으로 나누어 살펴봄으로써 본인의 작품에서 나타난 회화적 상징을 구체화시키고자 한다. 첫째는 ‘회화와 기호’로 우주 만물의 기호적 상징으로 ‘괘상(卦象)’에 대해 알아보고, 둘째로 ‘회화와 문자’는 개념을 나타내는 언어의 표현으로 ‘상형(象形)’에 대해 살펴볼 것이다. 그리고 셋째로 회화와 형상에서는 형상의 상징적 표현과 사유체계를 고찰하고자 한다.

### 1) 회화와 기호

회화적 상징의 기호적 특성은 『주역』에서 발견할 수 있다. 주역은 운명이나 길흉을 판단하는데 쓰였으며 이에 대한 근거가 바로 ‘괘상(卦象)’이다. 괘상을 구성하는 기본 부호는 ‘-’와 ‘--’이다. 이것을 ‘효(爻)’라 칭한다. 세 개의 효를 중첩하여 여덟 개의 부호를 만들며 이를 구별하여 건(乾, ☰), 곤(坤, ☷), 진(震, ☳), 손(巽, ☴), 감(坎, ☵), 리(離, ☲), 간(艮, ☶), 태(兌, ☱)라 하는데, 이것이 팔괘다. 괘상은 문자와 숫자와는 다른 일종의 부호다. 괘상의 중요한 특징은 ‘상(象)’이라 일컫는 상징성에 있다.<sup>21)</sup>

팔괘의 ‘상’은 팔괘의 기본 상징이다. 원시생활에서 생존에 관련된 중요한 자연 사물과 현상으로 하늘과 땅, 바람, 우뢰, 물, 불, 산, 강은 상징의 대상물이 되었다. 이 밖에도 팔괘의 대표적인 자연 물상과 연계하여 기본 속성, 시령, 방위, 생장 변화, 인체기관 등에 이르기까지 다의성과 함축성을 내포하고 있음을 알 수 있다. [표1]

그렇다면 이렇게 괘상이 다양한 함의를 갖고 있는 이유는 무엇일까? 이

---

21) 최재혁, 「〈周易〉 상징 고찰」, 『중국어문학지 제15집』, 2004, pp. 2-3 참조.

는 『주역』의 <계사전(繫辭傳)>을 보면 ‘상(象)’과 ‘의(意)’관계와 ‘상’의 특수한 기능에 대해 설명하고 있다.

공자께서 말씀하시기를 “서(書)는 언(言)을 다 나타낼 수 없고, 언(言)은 의(意)를 다 나타낼 수 없다”라 하셨다. “그러면, 성인의 뜻은 알 수 없습니까?”라 물었다. 공자께서 말씀하시기를: “성인은 상(象)을 세워 뜻을 다 나타내고, 괘(卦)를 설하여 정위(情僞)를 다 나타내시며, 계사(繫辭)를 하여 그 언(言)을 다 나타내고, 변(變)하고 통(通)하게 하여 리(利)를 다 나타내며, 복을 치고 춤을 춰서 신(神)을 다 나타낸다.”<sup>22)</sup>

괘상	괘명	자연물	기본속성
☰	건(乾)	하늘(天)	建, 剛, 君
☷	곤(坤)	땅(地)	順, 柔, 藏
☵	감(坎)	물(水)	陷, 潤
☲	리(離)	불(火)	麗, 烜
☶	간(艮)	산(山)	止
☴	태(兌)	강(澤)	說
☴	손(巽)	바람(風)	入, 散
☳	진(震)	우레(雷)	動, 起

[표3] 팔괘와 자연물, 기본 속성

“언불진의의(言不盡意)”와 “입상이진의의(立象而盡意)”라는 두 명제를 연계하면, 다음과 같은 사상이 포함되고 있다. 즉 개념으로 설명할 수 없거나, 그 표현이 불충분한 것도, 형상으로는 나타낼 수 있고, 그 표현이 충분할 수 있다는 것이다. 이는 중요한 사상이다.

「계사전」에서는 또한 “입상이진의의”의 특징을 제기하고 있다.

그 설명하는 이름은 작지만 그것이 취해서 견주고 있는 것은 크며, 그 지는 원하고, 그 사는 문이며, 그 말은 곡절하고 치우치지 않으며, 그 일은 거리낌이 없이 드러나면서도 은미하다.<sup>23)</sup>

22) 『周易』 「繫辭上傳」 “子曰 書不盡言, 言不盡意, 然則, 聖人之意, 其不可見乎? 子曰 聖人立象而盡意, 設卦以盡情僞, 繫辭焉以盡其言, 變而通之以盡利, 鼓之舞之以盡神.”

23) 『周易』 「繫辭下傳」 “其稱名也小, 其取類也大, 其旨遠, 其辭文, 其言曲而中, 其事肆而隱.”

「계사전」의 이 말은 예술형상은 개별로써 일반을 표현하고, 단순한 것으로 풍부한 것을 표현하며, 유한으로써 무한을 표현하는 특징에 접촉하고 있다. 이를 종합하면, “입상이진(의)”라는 명제는 “상(象)”과 “언(言)”을 구분하였고, 동시에 “상”과 “의(意)”를 연계하였으며, “상”은 “의(意)”를 나타내는데 “언”이 미칠 수 없는 특수한 공능(功能)이 있다는 점을 지적해내고, 이로서 ‘상’에 대해 중요한 규정을 하고 있다.<sup>24)</sup>

일반적으로 고대로부터 상은 두 가지 의미를 갖고 있다고 볼 수 있다. 물상(物象)의 의미와 기탁(寄託)의 의미가 그것이다. 그러나 엄밀히 말하자면 물상의 의미도 단순한 물의 의미에만 국한되지 않는다. 공영달(孔穎達, 574~648)은 『주역정의(周易正義)』에서 실상(實象)과 가상(假象)을 구별한 선유(先儒)의 말을 인용한 바 있는데 이어서 나오는 실상이든 가상이든 모두 뜻으로써 사람에게 보여주는 것이니 그런 면에서 ‘상’이라 불리는 것이다. 라는 말에서 확인할 수 있듯이, 『역전(易傳)』에서의 상은 이미 물상의 의미를 초월한 기탁과 표상의 의미가 농후한 것이다. 이제 상은 단순한 형상성을 넘어서 상징성을 내포한다. 이러한 상징성은 근본적으로 『역전』 으로부터 기원하는 것이다.

하늘이 표상(表象)을 내리어 길흉을 보이니 성인(聖人)이 그를 본뵈었다.<sup>25)</sup>

옛날에 포희씨가 천하에 왕 노릇할 때, 우러러서는 하늘의 상(象)을 보았고, 아래로는 땅의 법을 관찰하였다.<sup>26)</sup>

이렇듯 상징은 왕이나 성인에 의하여 만들어지며 그들의 이상과 목적을 구체화시킨다. 즉, 가치관이나 미적 기준을 투영시키게 된다. 여기에서 ‘관물취상(觀物取象)’은 궁극적으로 이상제기(以象制器)의 비류(比類)에

24) 葉朗, 이진환 역, 『중국미술사대강』, 백선문화사, 2000, pp.77-79 참조.

25) 『周易』 「繫辭上傳」 “天垂象 見吉凶 聖人 象之”

26) 『周易』 「繫辭下傳」 “古者包犧氏之王天下也 仰則觀象於天 俯則觀法於地”

연결된다. 그리고 “이에 비로소 팔괘를 만들어 신명(神明)의 덕과 회통(會通)하며 만물의 정상(情狀)을 분류하고 구분하였다.”와 같은 비류의 근본 목적은 바로 “상기물의(象其物宜)”에 있는 것이다. 이로부터 “중국 고대 관물취상의 사유방식은 다름 아닌 상징성 사유라는 것을 알 수 있다.<sup>27)</sup> 「계사전」에 나타난 상의 특징은 세 가지로 나눌 수 있다.

첫째, 「계사전」에서는 “상이란 것은 상(像)이다”라고 하여 명확히 상은 천지만물의 형상(形象:物象)을 모의하고, 사조하였으며, 반영하였다는 것을 긍정하고 있다. 그리고 예술형상 또한 천지만물의 형상을 반영하는 것이다. 그들의 다른 점은 상이 반영하는 것은 반드시 심미적이 아니지만, 예술형상은 반드시 심미적이라는 점에 있다. 그러나 상과 예술형상이 모두 천지만물의 형상을 반영한다는 점에서 말하면 상통하는 것이다.

둘째, 상은 형상(形象)으로써 의리(義理)를 설명하고, 예술형상은 형상으로써 정의(情意)를 표달(表達)한다. 상과 예술형상이 모두 형상으로 사회와 유관한 내용을 나타낸다는 점에서 말하면, 상통하는 곳이 있다. 따라서 공영달은 말하기를: “무릇 역이란 것은 상(象)이니, 물상(物象)으로 인사(人事)를 밝히는 것이며, 이는 마치 시의 비유와 같다”라 하였다.

셋째, 『역경(易經)』에는 효사(爻辭)들이 있으니, 그 자체가 시가(詩歌)로서, 부(賦), 비, 흥(興) 삼체가 모두 있다.

이상 세 가지 점에서 살펴볼 때, 상은 심미형상과 같지 않더라도, 심미형상과 연계가 있으며, 심미형상에 통할 수 있고, 그 중 일부는 이미 심미형상이라는 것을 알 수 있다. 따라서 『역전』에서 말하고 있는 “상”은 노자가 말했던 “상”에 비해, 심미형상에 한층 접근하고 있으며, 더욱 미학적 의미를 띠고 있다고 할 수 있다.<sup>28)</sup>

---

27) 葉朗, 이진환 역, 앞의 책, pp.177-178

28) 葉朗, 이진환 역, 앞의 책, pp.73-77



## 2) 회화와 문자

회화와 문자의 관계에 대한 언급은 장언원의 <서화지원류>에 나타나 있다. 전적(典籍)과 도화(圖畫)는 하도(河圖)에서 싹텃고, 사황(史皇)이나 창힐(蒼頡)이 낙수(洛水)에서 낙서(洛書)를 얻어 서(書)를 형상화했지만, 초기에는 “서화가 아직 나뉘지 않은 상태였으므로 서화의 형상화의 기준이 비로소 창제되었지만 아직은 간략했다.[도판 1]

그 뜻을 전할 수(傳其意) 없으므로 서(書)가 존재하게 되었고, 그 형태를 볼 수(見其形) 없으므로 그림이 존재하게 되었다. (이것은) 하늘과 땅, 성인의 뜻이었다.”고 말해, 서화 각각의 존재 이유가 ‘그 뜻을 전하는 것과 그 형태를 볼 수 있게 하는 것이고, 그것을 천지·성인의 뜻으로 보았다. 즉 그림의 존재 이유가 형태를 볼 수 있게 하는 상형이었음을 알 수 있다.<sup>29)</sup>

『설문해자』를 보면 문자의 발생에 대해 언급하고 있는데 다음과 같다.

옛날 포희씨가 천하의 왕이 되자 하늘을 우러러 물상을 관찰하고 땅을 살펴 규칙을 관찰했다. 또한 조수(鳥獸)의 발자국과 산천의 지리도 관찰했다. 그래서 가까이 있는 신체를, 멀리 있는 사물을 본떠 최초로 역(易)의 팔괘를 고안했다. 이리하여 천지의 법칙과 현상을 표시할 수 있게 되었다.

신농씨(神農氏)의 시대가 되자 결승(結繩)<sup>30)</sup>에 의해 다스리고 사물을 표시하게 되었다. 그러나 각양각색의 사물이 매우 번다해지고 과장과 사기라는 것이 싹트기 시작했다.

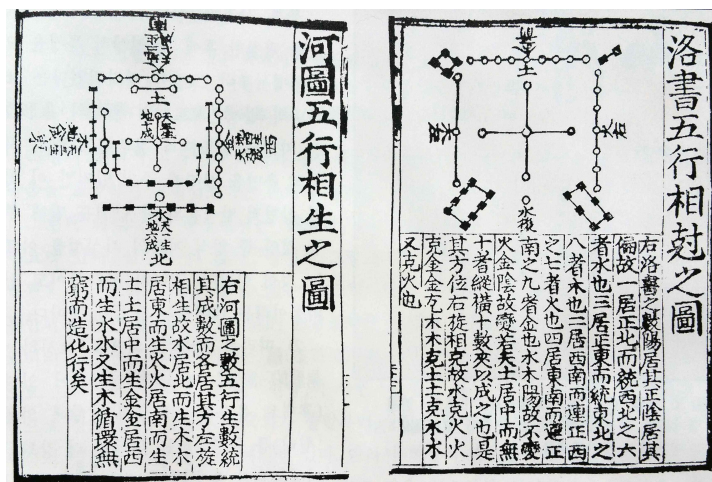
29) 『歷代名畫記』卷一「敍畫之源流」“庖犧氏發於滎河中 典籍圖書萌矣 軒轅氏得於溫洛中 史皇蒼頡狀焉 ... 頡有四目 仰觀垂象 因儷鳥龜之跡 遂定書字之形 造化不能藏其秘 故天雨粟 靈怪不能遁其形 故鬼夜哭 是時也 書畫同體而未分 象制肇創而猶略 無以傳其意 故有書 無以見其形 故有畫 天地聖人之意也.”(김기주 역, 『중국화론전집』, 미술문화, 2002, pp.19-22)

30) 결승(結繩)이란 새끼줄에 매듭을 지어 어떤 기억이나 정보전달의 수단으로 삼는 방법이다. 타이완과 오키나와 그리고 아프리카나 오스트레일리아 등지에서 여전히 행해지고 있고, 또한 라틴아메리카 페루의 것은 특히 잘 알려져 있다. 중국에서도 기억을 돕기 위해 사용되었다고 하는데 아마도 여기서는 문자가 발명되기 이전의 원시적인 정보전달 방법이라는 상징적인 의미로 사용되고 있는 것으로 보인다.

그래서 황제(皇帝)<sup>31)</sup>의 사관(史官)인 창힐은 조수(鳥獸)의 발자국을 보고 문양에 따라 사물을 구별할 수 있다는 것을 알고서 처음 서계(書契)를 만들었다. (중략) 창힐이 처음으로 문자를 만들었을 때는 유사함에 의거하여 모양을 본떴다. 따라서 이것을 ‘문(文)’이라고 한다. 이후 모양과 소리를 덧붙여갔고 이것을 ‘자(字)’라고 한다. ‘문’이라는 것은 물상의 근본이고, ‘자’라는 것은 증식하여 점차로 많아진 것을 말한다.

이처럼 창힐은 발자국(기호)과 조수(사물)의 관계로부터 ‘서계(書契)’, 즉 한자의 원리를 발견했다는 것이다. 이는 문자가 대상의 형상으로부터 유추된 것임을 말해준다.<sup>32)</sup>

그런데 서화 초기의 ‘서화동체(書畫同體)’의 입장을 살펴보면 다음 두 가지도 큰 역할을 하였다. 하나는 문자학의 서체, 즉 육서(六書)와 연결지어 그 중 기치(旗幟)나 할부 위에 쓰는 글씨의 필획의 끝이 새머리(鳥頭)인 조서(鳥書)가 그림의 종류이고, 또 “공경대부(公卿大夫)의 자제, 즉 왕자의 교육을 육서(六書)로 한다고 했는데, 이 양자에 이미 상형이 공유





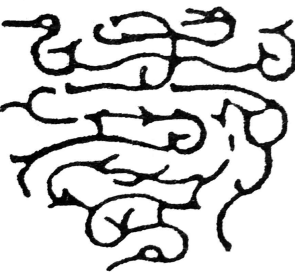
[도판 1] 하도와 낙서

31) 황제(皇帝)는 태고(太古)의 위대한 다섯 제왕, 즉 오제(五帝) 가운데 첫 번째를 장식하는 인물로서, 이름은 현원(軒轅)이다. 한족의 전설적인 조상으로 간주되었으며, 다양한 사물의 기원과 발명은 대체로 황제 자신이나 그 가신들의 업적으로 귀속되어왔다.

32) 다케다 마사야, 서은숙 역, 『창힐의 향연-한자의 신화와 유토피아』, 이산, 2004, pp.17-20

되어 있어, 사실상 서화가 이름은 서로 다르지만 동체(同體)가 되기도 했다.<sup>33)</sup>

문자의 발생 이전에도 그림과 문자의 경계가 모호한 형태의 것들이 있었다. 거북의 등껍질이나 동물의 뼈에 각인된 문자나 은주(殷周)시대 동기(銅器)나 도장에 새겨져 있는 그림문자가 그것이다. 의미는 구체적으로 알 수 없지만 기호와 원시부족사회에서 길흉을 점치거나 기억을 위한 기록의 역할을 했음을 짐작할 수 있다. 표를 보면 전국시대(戰國時代)의 조서로 ‘수(壽)’라는 문자가 있다. 동기나 전각으로 새겨진 그림문자와 비슷해 보이지만 이미 문자와 의미가 확립되었고, 그 쓰임새에 따라 다양한 서체로 다시 변화되고 있음을 발견하게 된다.[표 2]

		
<p>은주(殷周) 동기(銅器)의 도상문자(圖象文字)</p>	<p>은대(殷代)의 인장(印章)</p>	<p>전국시대(戰國時代)의 조서(鳥書)</p>

[표 2] 그림문자

육조시대 동진(東晉)의 왕희지(王羲之, 307-365)가 서예가에게 ‘글씨를 쓰기 전에 문자를 시각화하라’<sup>34)</sup>는 충고를 한 바 있듯이, 사실상 서가

33) 『歷代名畫記』 卷一 「敍畫之源流」 “按字學之部 其體有六 一古文 二奇字 三篆書 四佐書 五繆篆 六鳥書 在幡信上書端 象鳥頭者 則畫之流也.” (김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002, pp.22-24)

34) 왕희지는 「題衛夫人筆陣圖後」 에서 다음과 같이 말하였다.  
“글을 쓰고자 하는 사람은 먼저 먹을 갈면서 정신을 집중하고 조용히 사고를 해야 한

‘그 뜻을 전하는(傳其意)’ 기능만으로는 해서, 행서 이외의 다양한 서체의 발전을 이해하기 힘들다. 동양의 서화용구로 문방사우는 필묵의 운용에 있어 선이라는 표현양식을 공유함으로써 필연적으로 창작과정에 있어서 서화동원(書畵同源)의 의미를 갖는다고 하겠다.<sup>35)</sup>

### 3) 회화와 형상(形象)

회화적 상징을 구체화시키기 위해 대상을 표현하는 방법으로 기호와 문자에 대해 살펴보았다. 첫 번째로 자연 물상을 이해한 성인의 통찰은 ‘괘상’으로 나타났고, 두 번째는 형태적 유사성을 바탕으로 만들어진 ‘상형 문자’가 그것이다. 그리고 세 번째가 ‘도형’ 즉 ‘형상’이다.

형상은 사물의 형체나 외모를 가리키는데 일상생활에서 통용하는 바와 비슷하다. 고대에는 ‘형(形)’이란 글자를 ‘견(見)’으로 해석하였다. 『광아 · 석고 · 삼(廣雅 · 釋詁 · 三)』에서는 “형은 견이다.”<sup>36)</sup>라고 하였다. ‘형’을 ‘보인다’는 뜻으로 보면 『주역』에 나오는 것처럼 “볼 수 없는 것은 도(道)이며 볼 수 있는 것은 기(器)다”<sup>37)</sup>라는 의미로도 해석할 수 있을 것이다. ‘상(象)’은 「계사전」에 “성인은 천하의 깊은 도리를 볼 수 있어 이것을 그 형상에 나타내어 그 물건의 마땅한 것을 본뜬다. 그렇기 때문에 이것을 상(象)이라 한다.”는 말이 있고, 또한 “상이란 이것을 닮았다”<sup>38)</sup>는 뜻으로 보기도 했다. 이렇듯 형상은 외계 사물의 형태와 모습을

---

다. 글자의 대소, 언양(글자가 넘어지거나 올라가는 것), 평직, 진동을 미리 고려해야 하고 (글자 사이의) 흐름이 서로 연결되어야 하며, 붓을 들기에 앞서 뜻을 염두에 두고 난 후에 글씨를 써야한다. 만약 평직이 서로 비슷하면 산자와 같고, 상하가 방정하고 전후가 가지런하면 이것은 글씨라고 할 수 없고 다만 점과 획만 얻은 것일 뿐이다” (夫欲書者，先乾研墨，凝神靜思，預想字形大小偃仰平直振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。若平直相似，狀如禪子，上下方整，前後齊平，便不是書，但得其點劃耳。) 즉 서예는 시각화된 형상으로 단순히 의미만을 전달하는 것이 아니라는 것이다.

35) 김기주, 앞의 글, p.105 참조

36) “形，見也.”

37) 『周易』 「繫辭傳」 “形而上者謂之道 形而下者謂之器”

38) 『周易』 「繫辭傳」 “象也者，像比者也”

가리키는 것임을 알 수 있다.<sup>39)</sup>

그렇다면 회화적 상징으로서의 형상, 즉 눈으로 볼 수 있는 사물의 형상으로 의미를 전달한다는 것은 어떤 것이며 어떻게 가능한가라고 질문할 수 있다. 불가에서는 ‘불립문자(不立文字)’라 하여 진리는 말이나 글로써 전할 수 없다고 하였다. 이는 원래 “가르침 외에 따로 전했는데 문자로는 세울 수 없기 때문이다. 곧바로 인간의 마음을 꿰뚫어서 본성을 본다면 부처가 될 것이다.”<sup>40)</sup>는 말의 한 구절이다. 이는 진리를 전하기 위한 초월적이고 초감각적인 방법의 필요성을 제기한 것이다.



[도판2] <불족적(佛足跡)>, 79×15.5cm, 목판 인쇄, 조선후기

부처와 가섭(迦葉)<sup>41)</sup>의 일화로 전해지는 삼처전심(三處轉心)<sup>42)</sup>의 하나로 ‘염화미소(拈花微笑)’<sup>43)</sup>는 초월적인 소통의 방식을 상징적으로 보여준

39) 장공양, 김일평 역, 『형상과 전형』, 사계절, 1987, pp. 22-23

40) “不立文字 教外別傳 直指人心 見性成佛”

41) 가섭은 아난존자와 더불어 석가의 10대 제자 중에서도 으뜸이 되는 제자이다. 두타제일(頭陀第一), 마하가섭이라고도 한다. 석가는 자신이 죽은 뒤 가섭이 모든 수행자의 의지처가 될 것이라고 예언하였으므로, 그를 두타제일(頭陀第一)이라 하였다. 가섭은 부유한 가정에서 태어나 어린 나이에 결혼하였으나 12세에 부모를 여의고 세속적 욕망의 허무함을 깨달아 아내와 함께 출가하였다. 그 후 석가를 만나 가르침을 받고 제자가 되었다. 8일 만에 바른 지혜의 경지를 깨우쳐 자기 옷을 벗어 석가에게 바친 후 쓰레기 더미에서 주워온 흰 옷의 천으로 만든 옷을 입고 깨달음을 얻었다고 한다.

42) 부처가 가섭에게 그 뜻을 전했던 세 번의 일화로 전해진다. 이는 영산회상염화미소(靈山會上拈花微笑), 다자탑전분반좌(多子塔前分半座), 쌍림열반곽시쌍부(雙林涅槃曠示雙趺)라고 알려져 있다. 선종에서 선(禪)의 기원을 설명하기 위해 전하는 이야기로서 『대범천왕문불결의경(大梵天王問佛決疑經)』에 기록되어 있다.

43) 염화시중(拈花示衆)이라고도 한다. 영산(靈山)에서 범왕(梵王)이 석가에게 설법을 청하며 연꽃을 바치자, 석가가 연꽃을 들어 대중들에게 보였다. 사람들은 그것이 무슨 뜻인지 깨닫지 못하였으나, 가섭만은 참뜻을 깨닫고 미소를 지었고 이에 석가는 가섭에게 정법안장(正法眼藏:사람이 본래 갖추고 있는 마음의 묘한 덕)과 열반묘심(涅槃妙心:번뇌와 미망에서 벗어나 진리를 깨닫는 마음), 실상무상(實相無相:생멸계를 떠난 불변의 진리), 미묘법문(微妙法門:진리를 깨닫는 마음) 등의 불교 진리를 전해 주었다. 즉 말을 하지 않고도 마음과 마음이 통하여 깨달음을 얻게 된다는 뜻으로, 선 수행의 근거와 방향을 제시하는 중요한 화두이다

다. 또한 무불상(無佛像)시대에 부처의 발은 중생을 제도를 위해 가르침을 펼치며 걸었던 삶을 상징하는 진리의 표상으로 알려져 있다. 이는 ‘곽시쌍부(槲示雙趺)’<sup>44)</sup>라 하여 부처의 열반에 대한 이야기로 알려져 있는데 형상의 상징화를 구체화한 예라 할 수 있다.[도판 2]

형상을 통한 상징화는 문인화에도 나타나 있다. 문인들이 즐겨 그렸던 매화, 난초, 대나무, 국화 등의 그림에서 자연물의 의인화·상징화를 살펴볼 수 있다.

그 중 난초는 공자가 빈 골짜기에서 난초를 만나 탄식을 하고 거문고를 탔다는 ‘공곡유란(空谷幽蘭)’의 고사와 결합되어 군자의 덕을 상징하게 되었다. 공자가 작곡했다는 노래 ‘의란조(倚蘭操)’는 그윽한 향에도 불구하고 잡초와 함께 깊은 산 속에 살고 있는 난초의 모습을 자신의 처지에 비유하여 표현한 것이다.<sup>45)</sup> 공곡유란의 난초가 공자의 상징이라면 『초사(楚辭)』 「소요(騷擾)」에 나오는 ‘구원란(九畹蘭)’은 굴원(屈原)의 비가와 생애를 연상시킨다.<sup>46)</sup> 강남(江南) 땅에 유배되어 그가 가꾼 구원의

44) 『장아함경(長阿含經)』 卷4 「유행경(遊行經)」 등에 따르면 가섭존자는 부처가 열반할 때 곁을 지키지 못했다. 입적 소식을 듣고 500제자를 거느리고 달려왔을 때 부처님 몸은 이미 입관한 뒤였다. 장의(葬儀)를 주관하는 아난존자에게 “부처님의 열반하신 모습을 보여 달라”고 세 번이나 간청했지만, 아난존자는 “이미 입관했기에 불가하다”며 거절했다. 가섭존자가 다비(荼毘)하기 위해 장작더미 위에 모셔놓은 관 앞에 나가 예배하는 순간, 나무와 천 등으로 겹겹이 쌓인 관 속에서 부처님의 두 발이 나와 대가섭존자에게 유훈(遺訓)을 남겼다고 한다. 이를 ‘곽시쌍부(槲示雙趺)’라 한다. 부처님 발에 대한 이러한 사모(思慕)와 예경(禮敬)은 ‘불족적(佛足跡)신앙’을 낳았다. 부처님이 입적하고 불상이 탄생하기 전까지 불족적은 보리수, 법륜, 빈 대좌 등과 함께 부처님을 나타내는 대표적 상징물이었다.

45) 전국시대를 중심으로 한 거문고의 곡명을 해설한 채옹(蔡邕, 133~192)의 『금조(琴操)』에 공자가 작곡한 「의란조」의 금곡(琴曲)을 보면 다음과 같다.

공자는 제후들을 찾아다녔지만 그들은 공자를 등용하지 않았다. 그래서 위나라에서 노나라로 돌아가던 길에 은곡을 지나던 중 홀로 무성한 난을 보고 분연히 탄식하며 말하기를 ‘그 난은 마땅히 왕자에 합당한 향을 지녔거늘 어찌 잡초 사이에서 외롭게 피어 있느냐. 어리석은 자들 틈에서 오직 때를 만나지 못한 현자와도 같구나.’ 그러고는 수레를 멈추고 거문고를 탔다.

(孔子歷聘諸侯 諸侯莫能任 自衛反魯 過隱谷之中 見薌蘭獨茂 喟然嘆曰 夫蘭當爲王者香 今乃獨茂 與衆草爲伍 譬猶賢者不逢時與鄙夫爲倫也 乃止車 援琴鼓之)

이 노래에 나타난 것처럼 민간설화와 같은 서사가 전승되면서 강화되고 물상의 상징화에 기여하게 된다.(이어령, 『한중일문화코드읽기-난초』, 종이나라, 2006. pp.10-12)

난초 받은 정적들에 의해 왕에게 버림을 받고 불우한 귀양살이를 하던 그의 탄식이 담겨있다. 그는 시에서 “난은 국토의 향으로 보통 방초(芳草)와는 다르다. 그래서 그 충(忠)과 믿음[信]이 통하는 너희 마음으로 아름다운 나라의 정사를 펼치려 했으나 겉모양의 아름다움만 좇는 무리들은 난초의 향을 알지 못해 바깥 시류만을 좇고 있다.”고 한탄했다. 그의 서사시 <이소(離騷)>에도 난초에 관한 이야기가 많은데 맡을 일구어 난을 기르고 난을 띠로 만들어 차고 다니면서 외로운 귀양살이의 동반자로 묘사하였다.<sup>47)</sup> 이렇듯 난초는 군자의 삶과 이상을 상징하게 된다.

송말의 화가 정사초(鄭思肖, 1241~1318)<sup>48)</sup>는 목란화로 망국의 한을 표현하였다. 이민족에게 국토를 빼앗기고 유민(遺民)으로 살아간 그는 뿌리를 내리지 못한 난초를 그림으로써 불우한 군자의 모습을 그렸다.

이렇듯 자연물을 그려 뜻을 붙이고 정을 펼치는 우의(寓意)와 서정(抒情)의 표현은 공자나 굴원의 시에 나타난 것처럼 비(比)와 흥(興)의 기법을 빌어 가능해진다.<sup>49)</sup> 특히 난초, 대나무, 모란 등과 같은 소재는 오랜

46) 중국 전국시대의 정치가이자 시인으로 자는 영균(靈均), 원(原)이고, 이름은 평(平), 정칙(正則)이다. 기원전 278년 진(秦)나라가 초의 수도 영도(郢都)를 공격하자 비분강개하여 먹라강(汨羅江)에서 자살했다. 이러한 마음을 글로 적은 그의 시는 초기 중국의 시단에 큰 영향을 주었고 그가 지은 작품 <이소(離騷)>는 널리 알려져 있다.

47) 굴원의 <이소>에서 살펴보면 다음과 같다.

“... 강리와 벽지로 장식하고 추란을 묶어 허리에 찼네... 아침에는 비지의 목란을 캐고 저녁에는 모래톱에서 숙망을 채취하네... 내가 벌써 구원에 난초 심고 또 백묘에다 헤초 심었네... 난초와 구리매가 변하여 꽃답지 않고 붓꽃과 헤초가 띠풀로 바뀌었네. 어찌 전날에 향기롭던 풀이 지금 잡초가 되었는가...(扈江離與辟芷兮 紉秋蘭以爲佩...朝華阨之木蘭兮 夕攬洲之宿莽...余既滋蘭之九畹 又樹蕙之百畝...蘭 芷變而不芳兮 荃蕙化而爲茅 何昔日之芳兮 今直爲此蕭艾也...)” (이어령, 『한중일문화코드읽기-난초』, 종이나라, 2006. pp.281-283)

\* 강리, 벽지, 추란, 목란, 숙망, 난초와 구리매, 붓꽃과 헤초는 모두 향초의 이름으로 군자를 뜻하고 띠풀은 소인배를 상징한다.

48) 중국 송의 유민화가로 자는 역옹(憶翁). 호는 소남(所南)이다. 송 멸망 후, 종실 조씨(趙氏)의 문자 일부를 취해 사초(思肖)라 칭하며 충성심을 표명했다. 남송 말에 박학광사과(博學廣詞科)에 합격했으나 관직에는 나가지 않고 원군에게 강남이 함락된 후 은거하였다.

49) 유협(劉勰)의 『문심조룡(文心雕龍)』을 보면 『시경』의 ‘비’와 ‘흥’은 대상에 촉발된 관조의 산물이다. ‘비’란 사물의 이치를 연결한다는 것으로 비유를 사용하여 사물을 설명한다는 의미이고, ‘흥’이란 사물에 의탁해서 어떤 정서를 불러일으킨다는 것으로 모종의 의미를 내포하고 있는 사물에 감정을 맡긴다는 뜻이다. 사물과의 접촉을 통해서 정서가 발생하기 때문에 흥을 이용하는 수법이 성립되며, 비유를 통해서 사물의

세월을 거쳐 특정한 상징적 의미가 형성되었기 때문에 화가나 감상자가 모두 이를 분명히 알 수 있었다. 『선화화보』에는 화조화의 표현에 대하여 말하길 “소나무, 대나무, 매화, 국화, ...(중략)는 반드시 이를 보면 그윽하고 한가로워야 하며, ...(중략) 높은 소나무와 해묵은 측백나무의 추위에도 끄떡없음 같은 데 이르러서는 그림에 펼쳐놓으면 사람의 뜻을 불러일으키는 것이 있어야한다.”고 하였다.<sup>50)</sup> 『도화견문지』에는 송대의 화가 문동(文同, 1018~1079)이 “마음이 비어 못 풀과 다르고 마디가 굳 세어 범상한 나무를 넘어섰네.”<sup>51)</sup>라는 시로 대나무를 그릴 때 나타내고자 한 감정이 나타나있다.<sup>52)</sup>

조선 말 김정희(金正喜, 1786~1856)의 <세한도(歲寒圖)>는 제주도에 유배되어 있던 그가 중국에서 들여온 새로운 서책을 모아 보내준 역관 이상적(李尙迪, 1803~1856)에 대한 고마움을 표현한 것이다. 거칠고 매마른 필치로 그려진 그림 속에 소나무와 잣나무는 혹한의 추위에도 변치 않는 이상적의 지조를, 그리고 사이의 집 한 채는 척박한 유배지의 풍경과 그의 처지를 상징하고 있다.<sup>53)</sup> 이를 건네받은 이상적이 청대의 명사들로부터 찬사를 받아 붙였고, 이후 생략되고 절제된 그의 그림은 지우인 권돈인(權敦仁, 1793~1859)을 비롯한 문인들에 의해 다시 그려져 신의와 문인의 삶을 상징하는 전형이 되었다.<sup>54)</sup> 이와 같이 형상의 상징화가 유가적 사상을 바탕으로 문인의 문예적 상상이 더해져 전승됨으로써 구체화되고 있음을 알 수 있다.

요컨대 불가나 유가의 전통에서 신앙이나 존숭(尊崇)의 상징은 부처의

---

이치를 드러낼 수 있기 때문에 비의 수법이 만들어지는 것이다. (최신호 역, 현암사, 1975. pp.148-151 참조)

50) 『宣和畫譜』 卷 15, 「花鳥敘論」, “...而松竹梅菊, 鷗鷺雁鷺, 必見之幽閒, ... 喬松古柏之歲寒磊落, 展張於圖繪, 有以興起人之意者,...”

51) 郭若虛, 『圖畫見聞誌』 卷 3, 「紀藝中」 “虛心異衆草, 勁節逾凡木.”

52) 葛路, 강관식 역, 『중국회화이문사』, 미진사, 1990, pp.284-287 참조

53) 『論語』 「子罕」에 “겨울의 날씨가 추워진 뒤에야 소나무와 잣나무가 시들게 됨을 안다.(歲寒然後 知松栢之後彫也)”라 하여 어렵고 힘든 시기를 보내야 비로소 사람됨을 발견할 수 있고 그것이 매우 힘든 일임을 일컬었다. 소나무와 잣나무는 문인화에서 지조와 헌신의 상징으로 자주 나타나게 된다.

54) 『秋史 김정희-學藝 일치의 경지』, 국립중앙박물관, 2006. p.288 참조.



발이나 공자의 난초와 같은 형상의 형식으로 표현되어 전달된다. 철학·과학과 달리 예술 작품에서 개념[意]은 모두 생동하는 형상으로 바뀌어 있으며 감상자는 구체적 현실의 모습을 통해서 그 의미를 이해하게 되는 것이다. 인간의 눈을 그릴 때 눈 자체의 생리 구조·성능 등이 아니라 눈이 표현하는 인간의 사상·감정·성격과 운명을 말하고자 하는 것과 같이 형상은 개별적이고 구체적이며 생동하는 특성을 지니고 작가의 주관적 사상과 감정에 따라 새로운 전형을 창출할 수 있도록 돕게 되는 것이다. 즉 눈으로 보는 것과 마음으로 상상하는 것은 추상적 개념이 아니라, 구체적 형상으로 가능하다는 것이다. 곧 형상은 현실생활의 객관적 반영인 동시에 예술가의 주관적 창조로 상징화되는 것이다.<sup>55)</sup>

---

55) 장공양, 김일평 역, 앞의 책, pp.24-25 참조.

### III. 백묘의 연원과 표현의 실제

앞장에서 장언원이 『역대명화기』에 밝힌 것처럼 그림[畵]은 시각적 형태를 이용한 물상의 구획이라는 해석이 가능하다. 즉 서로 다른 대상을 구별해서 차이를 드러내는 것이다. 패상과 상형문자는 선이라는 조형 요소로 기호를 만들거나 대상을 간략화 시켰고 서화동원의 전통은 지필묵이라는 용구를 공유함으로써 형상의 표현에도 영향을 주었다.<sup>56)</sup> 더불어 ‘화(畵)’라는 글자가 ‘획(劃)’의 의미를 포함하고 있는 것은 동양화에서 선이 그림의 시각적 특징을 포괄하고 있음을 환기시켜준다.

그러나 동양화에서 선은 구상과 창작, 감상과 품평에 이르기까지 시작인 동시에 전부라고 할 수 있을 정도로 보편적이며 광범위한 표현방법이기도 하다. 따라서 세부적이고 심층적인 분석을 통하여 본인의 작품에 적합한 선묘의 특성을 제시 할 필요가 있다. 선묘의 특성은 사회와 역사, 문화적 배경에 따라 주제와 형식이 일정한 관계를 맺게 되고 이를 통하여 표현과 소통이 이루어진다. 따라서 선묘의 발생과 변화의 추이를 분석하는 것이 중요하다.

본인이 주제의 상징적인 표현을 위하여 주목한 것은 ‘백묘’다. 일반적으로 백묘는 채색을 하지 않은 간결한 선의 묘사를 이른다. 본 장에서는 그 연원을 살펴서 백묘의 특성을 알아보고 한국과 중국, 일본의 백묘 작품을 분석하여 주제와 표현의 실제 그리고 심미성을 고찰하고자 한다.

---

56) 동양화에서 사용하는 붓의 단면을 보면 수채화나 유화에서 쓰는 붓과 달리 원통형인 필관의 중심과 외곽의 털 길이가 다르다. 중심은 탄력이 좋고 강한 털을 사용하고 외곽은 부드러운 털을 쓰는데 상대적으로 중심이 짧고 외곽이 길다. 따라서 붓을 물에 담그면 필봉은 중심으로 모이게 된다.

## 1. 백묘의 연원

동양화의 시각적 특징 가운데 중요한 것 중 하나가 선묘를 바탕으로 한다는 것이다. ‘백묘’는 채색 없이 선묘로만 이루어진 그림으로 중국을 비롯해 한국, 일본의 회화에서 매우 중요한 의미를 지닌 표현양식이다.

이러한 선묘의 시원은 전국시대의 <용봉사녀도(龍鳳仕女圖)>에서 찾을 수 있는데 화법의 형식이 갖춰지기 전 단계로 볼 수 있다. [도판 3] 선묘가 본격적으로 나타나기 시작한 것은 고개지(顧愷之)나 오도자(吳道子)에서 부터라고 할 수 있다. 이러한 유형을 분본(粉本)이라고 하는데, 이는 백묘와 유사한 특징을 보인다. 다만 분본은 밑그림 내지는 초고(草稿)의 형태를 띤 그림이라 하겠다.



서건융(徐建融)은 분본에 대해 다음과 같이 언급했다.

[도판 3] <용봉사녀도(龍鳳仕女圖)> 호남성 장사시 초묘 백화, 전국시대

권축백묘(卷軸白描)는 원래 벽화를 그릴 때 전이모사(傳移模寫)하는 것으로서, 다시 말해 「분본」이라는 것인데, 「백화」라고 일컬어졌다. 북송의 대상국사(大相國寺) 벽화 공사에 사용한 「내부소장부본소상(內附所藏副本小祥)」이라든가 무종원(武宗元)의 것으로 전해지는 <조원신장도(朝元仙仗圖)> 등이 당연히 이러한 부류에 속하는데 정식 창작에는 속하지 않는다.<sup>57)</sup>

이처럼 분본은 원래 벽화를 그릴 때 사용되던 것으로서, 정식 창작에 속하지는 않는 것이며 백화라고 일컬어진다.[도판 4] 따라서 분본은 백화

57) 徐建融, 「宋代名畫藻鑑」, 上海書店出版社, 1999. p.111

이전에 존재했던 초도(草圖)의 한 방식이거나 백화와 동일한 방식을 말한다. 그런데 정조(鄭朝)는 이러한 백화에 대해 다음과 같이 말했다.

『역대명화기』에 의하면 오도자는 벽화를 그릴 때 붓을 놓고 가버렸다. 그리고 색을 칠하는 작업을 남겨 그의 제자들에게 완성하게 하였다. 어떤 때는 여러 가지 이유로 다시 색칠을 하지 않았는데 이것이 백화가 되었다. 당대 장안의 일부 유명한 사원에는 정건(鄭虔), 필굉(畢宏), 왕유(王維) 등이 제작한 벽화가 있었는데 이것은 그들의 이름이 유명해서 절의 스님들이 일부러 남겨놓은 것으로서, 사람들은 이것을 정식 창작품으로 인정하지 않았고 색을 칠하지 않은 벽화는 미완성 작품으로 생각하였다.<sup>58)</sup>

당대 『역대명화기』에는 ‘백묘’라는 단어가 아직 보이지 않고 ‘백화’라는 말이 몇 군데에서 보인다. 당시의 백화는 하나의 완성된 작품이라기 보다는 미완성된 그림을 지칭하는 것임을 알 수 있다. 백화는 백묘와 기법적인 면에서는 유사한데 다만 밑그림 내지는 초고의 형태를 띤 그림으로서, 화격을 지닌 하나의 양식이라고 보기 어려운 그림의 형태로 보고



[도판 4] 무종원(武宗元) <조원신장도(朝元仙仗圖)>(부분)

58) 『歷代名畫記』 卷三, “大殿東廊從北第一院 鄭虔 畢宏 王維等白畫.” “北面從西第二門 董誥白描.”, 鄭朝, 『中國畫的藝術與技巧』, 中國青年出版社, 1989. p.71

있다.<sup>59)</sup>

청대(清代) 방훈(方薰, 1736~1799)은 『산정거화론(山靜居畫論)』에서 “화고는 달리 분본이라고 한다. 옛사람들이 화고의 뒷면에 분가루를 바른 뒤 정면의 먹선을 따라 밑에 받친 비단 위에 선을 새기고, 그 분자국을 따라 그렸기 때문에 붙여진 이름이다”라고 했다.<sup>60)</sup> 방훈이 말한 분본은 밑그림으로서의 선묘라 할 수 있다.

화고는 분본의 정의를 넓게 적용한 것으로, 원대(元代) 하문언(夏文彥)의 『도회보감(圖繪寶鑑)』에서 “고대 사람들은 화고를 분본이라 불렀다”라는 고증에 따른 것이다.

분본은 대가들의 작품에서 발견되는데 일종의 교본으로 임모의 대상이 되었고 이후 백화를 발전시키는 원동력이 되었다.[도판 5] 백화가 처음 기록에 등장하는 것은 당나라 때이다. 장언원의 『역대명화기』에 소개된 백화의 작가와 작품들을 보면 당시 백화가 얼마나 성행했는지 알 수 있다. 이 책에서는 백화에 대한 정의를 내리지 않았고 작품도 전해지지 않지만 오도자에 대한 장언원의 평가에서 용필의 아름다움을 짐작할 수 있다.



[도판 5] <유마힐상>(維摩詰像)>  
부분, 돈황(敦煌) 막고굴(莫高窟), 당

그렇다면 백화가 주목받게 된 이유는 무엇일까. 중국을 비롯하여 한국과 일본의 회화는 양식과 기법의 변화가 독자적으로 진행되기보다 종교와 철학적 이상을 표상하려는 경향이 강하게 나타난다. 따라서 백화, 백묘의 화풍이 나타난 시대적 배경과 사회적 변화 그리고 이를 반영하는

59) 장준석, 「이공린의 백묘화 연구」, 동국대학교대학원, 박사학위논문, 2001. pp.45-46

60) 方薰, 『山靜居畫論』 “畫稿謂粉本者, 古人於墨稿上加描粉筆, 用時撲入縑素, 依粉痕落墨, 故名之也.”

문화적 특성을 살펴야 할 것이다.

먼저 당대는 중국 봉건사회의 전성기였다. 당시 정치적 안정과 번영뿐만 아니라 문예창작과 이론의 연구에 있어서도 당대 이전의 선진 및 위진 남북조 이래로 많은 발전을 이룩한 시기이다. 당대는 수백 년 동안의 분열과 내전이 수습되고 단일한 중앙 정부를 가진 통일 국가를 이루어 전에 없던 안정을 누렸으며, 정치와 재정 그리고 군사적인 측면에 있어서도 강력한 힘을 갖추었다. 또한 이 시대는 문벌사족이 아닌 세속 지주계급의 세력도 지속적으로 확대되어 지주계급과 지식인들의 진취적인 갈망이 충만 될 수 있었다.<sup>61)</sup> 『역대명화기』에 나타난 것처럼 당 중기부터 예술가들은 그 이전보다 색채에는 별로 의존하지 않게 되고, 오로지 필선만의 설명적이고 표현적인 힘에 더욱더 의존해 간다. 당대의 오도자는 연하게 채색선염을 하거나 혹은 채색을 전혀 사용하지 않은 대표적 작가라 할 수 있다.<sup>62)</sup>

당나라와 송나라 사이의 짧고 소란스런 시기에 황하 지역에는 오대라고 하는 단명한 다섯 나라가 있었다. 반면에 남쪽에서는 보다 안정된 정부를 가졌던 촉과 남당 두 나라가, 평화와 함께 후원을 찾아 나선 미술가들에게 피난처를 제공해 주었다. 남당은 양자강 남쪽, 소위 강남 지방의 대부분을 지배하고, 수도를 남경에 두고 있었다. 이 나라는 961년부터 975년 마침내 송나라에게 합병될 때까지, 황제인 이욱(李煜)에 의해 통치되었다. 그는 자신이 당조의 황실가문의 혈통이라고 주장하고, 자신의 왕조가 당의 합법적인 후계라고 자처했다. 이욱의 지배 밑에 있던 궁정의 주조(主調)는 일종의 우아함과 유미주의였으며, 궁정의 비호 아래에서 창조된 회화는 이런 취향을 이어받고 있었다. 이욱 휘하에 있던 화원의 인물화는 당나라의 전통을 따랐다. 특히 유행했던 것은 장훤과 주방식의 궁중생활 장면이었다. 귀족적인 쾌락과 여가에 대한 감상적 묘사가 이 허약한 문화지역 내에서 유행하던 취향에 완전히 합치했던 것이다.<sup>63)</sup>

61) 劉偉林, 심규호 역, 『중국문예심리학사』, 동문선, 1999, p.269 참조.

62) 제임스 캐힐, 조선미 역, 『중국회화사』, 열화당, 2002. pp.22-23 참조.

당대 말기와 오대 시기 비단 위에 주로 그려진 산수화와 화조화는 윤곽을 묘사하는 단순한 선묘를 쓰던 전통적 방식을 변화시키면서 완숙한 경지에 다다랐다. 산수화를 통해 고요함 또는 적막감과 담백한 시의를 표현하면서 채색 사용이 줄었고 점차 수묵만을 쓰는 경향이 우세해져, 문인화가 출현하게 되는 배경이 되었다. 또한 두루마리, 족자와 같은 화폭을 즐겨 쓰기 시작했다.<sup>64)</sup>

이후 송대는 중국사에서 중요한 변혁의 시기이다. 상업과 수공업의 발전 그리고 토지제도의 변화, 과거제도의 확립 등을 통해 세습귀족층이 몰락하고 사대부 층이 새로운 지배세력으로 등장하게 되었다. 상업의 발달로 사회는 예전에 비해 유동적이고 도시화 되었으며, 이로 인해 송대의 도시는 이전 시대와는 비교되지 않을 정도로 번영을 누리게 되었다. 시민계층이 커지고 도시의 그림수요가 늘어났으며, 그림 그리는 일이 고정적인 직업이 되어 사회와 더욱 폭넓은 관련을 맺게 되어서 세속적인 미술이 종교적인 제재 및 귀족미술의 속박에서 벗어나 발전할 수 있게 되었다. 송대는 무인보다 문인이 우대받던 시기로 평민층까지 과거를 볼 수 있어 계층이동이 비교적 수월해지고 능력위주의 사회로 전환할 수 있는 계기가 되었다. 과거에 의해 진출한 신흥 사대부들이 기존의 체제를 비판하면서 새롭게 부각되었다.

중국 11세기 말에 이 모든 예술들에 하나의 유사한 취미가 나타났다. 즉 회화뿐만 아니라 새로운 유형의 시, 서 등이 소식(蘇軾, 1037~1101)과 그의 교우들에 의해서 시작되었다. 산문에서 구양수(歐陽脩, 1007~1072)는 고전적 단순성을 대표하는 한유(韓愈, 768~824)의 고문체를 부활시켰다. 북송 전기의 매요신(梅堯臣, 1102~1060)은 “시를 짓는데 고금이 있을 수 없으니, 오로지 평담한 시를 짓는 것이 가장 어렵다”<sup>65)</sup>라고 하였고, 소식은 “간이하고 고답스러운 것에서 섬세한 아름다움을 드러내

63) 제임스 캐힐, 조선미 역, 앞의 책, pp.50-53 참조.

64) 양신 외 5명, 정형민 역, 『중국 회화사 삼천년』, 학고재, 1999. p.3 참조.

65) 『宛陵集』 卷46 「依韻和偶書相留」 “作詩無古今, 唯造平澹難.”

고, 담백한 데서 지극한 맛을 느낀다”<sup>66)</sup>고 말하였다. 이들은 당 말기의 화려한 시풍과 달리 단순한 문사(文詞)를 시에 사용하였다. 이것은 모두 ‘이(理)’, ‘법(法)’, ‘내재된 의미’ 등을 함축한 것이었다. 소식의 제화시를 보면 다음과 같다.

그림을 형체가 똑같음으로서 논한다면, 어린애들과 같은 견해이며, 시를 짓는데 반드시 이렇게 지어야 한다면, 진정 시를 아는 사람이 아니다.

가지 위로 참새가 오르내리니 꽃 사이로 빗물이 흔들려 떨어진다.

두 깃을 펴고 날아오르니 잎새들이 어지럽게 움직이네.<sup>67)</sup>

이는 그가 그림의 가치를 담고 담지 않음으로 판단하지 않고 대상을 내면화하여 작가의 뜻을 전하는데 있다고 본 것이다. 즉 형사(形似)보다 신사(神似)의 중요성을 언급한 것이다. 그런데 이어진 시를 보면 생동감 넘치는 풍경을 묘사하고 있어 형사가 중요하지 않음을 의미하는 것은 아님을 알 수 있다. 또한 소식의 교우인 조보지(晁補之, 1053~1110)는 다음과 같이 말하였다.

그림은 사물 밖의 형상을 묘사하지만 사물의 형상을 고치지 않아야 한다. 시는 그림 밖의 뜻을 전하지만 그림속의 자태 있음을 귀히 여긴다.<sup>68)</sup>

이는 역시 신사를 하는데 형사를 가벼이 여길 수 없음을 말하고 있다. 소식은 이러한 회화평가의 기준으로 ‘상리(常理)’를 제시하였다. 이는 「정인원화기(淨因院畫記)」에 나타나있다.

66) 『蘇東坡全集』 卷93 「書黃子思詩集後」 “發纖穠於簡古，寄至味於澹泊”

67) 『蘇東坡全集』 卷16 「書鄴陵王主簿所畫折枝二首」 “論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。低昂枝上雀，搖蕩花間雨。雙翎決將起，衆葉紛自舉。”

68) 晁補之，『鷄肋集』，卷8，「和蘇翰林題李甲畫雁二首」，“畫寫物外形，要物形不改，詩傳畫外意，貴有畫中態。”(葛路，『中國繪畫理論史』，미진사，1990. p.204 참조)



나는 일찍이 그림을 논하여 다음과 같이 생각했다: 인물, 금수, 궁실, 기물은 모두 상형(常形)이 있고, 산석, 죽목, 수파, 연운 같은 것은 비록 상형은 없으나 상리(常理)가 있다. 상형을 잃으면 사람들이 모두 이를 알지만 상리의 부당함은 비록 그림을 아는 사람이라도 모르는 수가 있다.(중략) 비록 그리하기는 하나 상형을 잃으면 잃은 것에만 그치고 그 전체를 해치지 않는지만 만약 상리가 마땅하지 못하면 곧 그림 전체를 버리게 된다.<sup>69)</sup>

그리고 소식은 이공린의 <산장도(山莊圖)>를 평하면서 그림에 대하여 말하였다.

(이공린의 그림에는) 도(道)가 있고 예(藝)가 있다.

도가 있고 예가 없으면 곧 물상이 비록 마음속에서 그려지더라도 손으로 그려낼 수 없다.<sup>70)</sup>

여기에서 도는 그림의 의미를 뜻하는 것이고 예는 이를 표현하는 기교나 재능을 가리킨다고 할 수 있다. 따라서 물상을 나타내기 위해서는 이론과 실천의 균형이 필요함을 말한 것이다. 그의 그림이 이를 충족시키고 있음을 보여준다. 이공린은 백묘를 회화의 양식으로 완성하게 되는데 이는 소식과 문동, 왕선(王詵, 1048~1104), 미불(米芾, 1051~1107) 등의 교우관계가 회화창작에 영향을 주었음을 짐작하게 한다.

요컨대 백묘는 벽화의 밑그림으로서 분본의 역할을 하며 고개지와 오도자의 백화를 거쳐 백묘화로 완성된다. 이러한 배경에는 당대에서 송대로

69) 蘇軾, 『蘇東坡全集』 卷31 “餘嘗論畫, 以爲人禽宮室器用皆有常形, 至於山石竹木水波煙雲, 雖無常形而有常理. 常形之失, 人皆知之, 常理之不當, 雖曉畫者有不知. 故凡可以欺世而取名者, 必託於無常形者也. 雖然常形之失, 止於所失, 而不能病其全, 若常理之不當, 則舉廢之矣. 以其形之無常, 是以其理不可不謹也.”(葛路, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1990. p.207)

70) 蘇軾, 『東坡題跋』 卷5, “書李伯時山莊圖後 居士之在山也, 不留於一物, 故其神與萬物交, 其智與百工通, 雖然, 有道有藝 有道而不藝, 則物雖形於心, 不形於手.”

의 정치·사회적 변혁과 예술적 가치기준의 변화의 영향이 컸다. 송대 소식과 그의 교우들은 예술창작에 있어 형상에 담긴 ‘의(意)’, ‘이(理)’, ‘신(神)’을 중요한 심미기준으로 삼으면서 백묘라는 표현양식에 기여하였으며 이후 수묵화의 전개로 이어지는 바탕을 이루었다. 대상의 사실적 묘사보다 물상의 구획, 본질의 구현에 중심을 두면서 먹과 붓을 이용한 선묘를 발전시킨 중심에는 이공린의 백묘화가 있었다.<sup>71)</sup> 또한 백묘의 성행은 당 중기 이후 송대에 이르면서 종이의 보급과도 연결되어 문인들이 필묵의 다양한 기교와 사의에 의한 선묘의 표현을 가능하게 하였다.<sup>72)</sup>

---

71) 林若熹, 황보경 역, 앞의 책. pp.233-234

72) 김병중, 앞의 책, 1997. p.97 참조.

## 2. 백묘의 성격

연원에서 살펴본 바와 같이 백묘는 작품제작의 시초로서 밑그림, 즉 초본(草本)<sup>73)</sup>과 완성된 회화양식으로서의 성격을 동시에 지니고 있다. 그렇다면 백묘는 어떻게 상징적 표현과 연관될 수 있는가. 이를 위해서는 백묘가 지닌 성격을 조금 더 구체적으로 분석할 필요가 있다. 따라서 본인은 조선의 회화에 나타난 백묘의 성격을 그 시각적 특징과 역할을 기준으로 하여 고찰하도록 하겠다. 먼저 2절에서는 초본으로서의 백묘를 중심으로 살펴보고, 완성작으로서의 백묘는 3절의 작품분석을 통하여 이를 구체화하도록 하겠다.

‘초를 잡다’라는 말은 일반적으로 미술이나 문학과 같은 예술의 영역에서 구상한 바를 처음으로 옮기는 작업을 일컫는다. 초본이나 초고는 창작의 시초이자 작품 전체의 골격을 형상화시킨 것이다. 회화에서 초본은 완성을 위한 중간 단계에서 파생된 결과물으로써 구상의 의미와 완성단계를 예상하는 기준이 된다. 따라서 초본의 형식도 비교적 자유롭고 정제되지 않은 채 거칠게 그려진 것에서부터 채색되어있지 않지만 완성작과 흡사한 크기로 정교하고 세밀하게 표현된 것까지 다양하게 나타난다. 때문에 완성작에서 나타나지 않는 작품제작의 과정을 생생히 살펴볼 수 있는 자료가 되기도 한다.

초본으로서의 백묘를 그 역할에 따라 구분해보면 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 첫째는 채색화나 세밀화를 제작하기 위한 밑그림으로 불화나 초상화의 하도(下圖)로써 만들어지는 것이다. 대상의 형태를 교정하거나 채색의 계획을 문자로 표시하는 경우도 있고 여러 차례의 수정과정을 거쳐 정확한 하도를 완성하기도 한다. 둘째는 이러한 하도가 범본(範本) 또는 모본(母本)이 되는 것인데 초상화의 경우 상황에 따라 계속 반복 제

---

73) 초본은 한자로 初本, 草本, 抄本로 다른 뜻으로 표기되는데 주로 미술작품에서는 初本, 草本이 쓰인다. 본 논문에서는 작품제작을 위한 기초단계를 포괄하는 표현으로 草本를 쓰도록 하겠다.

작해야하는 경우가 있고, 구체적인 내용을 담은 회화(불화, 도석화 등)의 양식으로 일종의 전형(典型)이 되어 전승되기도 한다.<sup>74)</sup> 이는 판화의 형식으로 인쇄된 화보나 도감을 통하여 소재나 구도 등이 후대에 계승되는 것과도 비슷하다.

조선시대의 초상화 제작은 왕, 공신이나 사대부의 진영(眞影)을 그리는 만큼 중요한 행사로 작품을 완성하기까지 여러 단계의 복잡한 과정을 거쳐야했다. 어진도감의궤(御眞都監儀軌)나 조선왕조실록, 승정원일기를 보면 그 절차를 알 수 있다. 먼저 이를 관장할 기구를 설치하고 화원을 선발하였는데 이를 위해 초본을 그리게 하는 방법을 선호했다고 한다. 화원이 선발되면 일관(日官)에게 초본을 그릴 길일길시(吉日吉時)를 택하도록 하고 충분히 휴식을 취할 수 있도록 배려할 정도로 이를 중시하였다. 초본은 비단에 옮겨 그리기 위한 준비과정으로 종이나 유지에 목탄이나 먹선 또는 채색을 하기도 하였다.<sup>75)</sup> 초본의 제작에서뿐만 아니라 매 단계에서 초상의 주인공과 관련된 인사들의 심사와 평가는 시각언어로서 사회의 요구와 화가의 주관 사이의 합일점을 찾는 수정과 보완의 긴 과정이었음을 알 수 있다.<sup>76)</sup>

18세기 후반에 그려진 <윤증초상(尹拯肖像) 초본>이 있다.<sup>77)</sup> 초상화와 함께 전하는 『영당기적(影堂紀蹟)』에 의하면 윤증의 초상화는 여러 차례 제작사례가 기록되어있다. 1711년 변량(卞良)에 의해 최초로 그려졌고, 이후 1744년에 장경주(張景周, 1710~?), 1788년에 이명기(李命基, 생몰년 미상) 의해 이모본이 그려졌다고 전해진다. 윤증은 원래 자신의 초

74) 국립중앙박물관, 『조선시대 초상화 초본』, 열린박물관, 2007, pp.6-7 참조.

75) 앞의 책, pp.10-12 참조.

76) 앞의 책, p.28 참조.

77) 윤증(尹拯, 1629~1714)은 조선 중기의 문신으로 본관은 파평(坡平), 자는 자인(子仁), 호는 명재(明齋)이며 충청남도 논산의 유봉 아래 살아서 호를 유봉(酉峯)이라고도 하였다. 송시열의 수제자로 일찍부터 학문과 덕행을 쌓았다. 등과는 하지 않았지만 학식이 뛰어나 천거되어 대사헌, 이조참판, 우의정 등의 임명을 받았지만 사양하였다. 숙종 7년에 스승인 송시열의 학문과 덕행의 결함을 지적한 글을 써 절연하게 되고 노론과 소론 간의 분열에 영향을 준 것으로 알려져 있다.(조선미, 『한국의 초상화』, 돌베개, 2009.)

상화를 그리는 것을 극구 반대하였지만 문인들은 몰래 문틈으로 안색과 용모를 엿보게 하여 초를 잡고 정면상과 측면상을 제작하였다고 한다.<sup>78)</sup> 이 중 화사인 장경주가 변량의 초상을 본떠 그린 초상과 초본이 2011년 국립중앙박물관에서 열린 특별전 ‘초상화의 비밀’에 전시된 바 있다. 초본에는 가로와 세로로 구획된 선이 보이는데 이는 그림을 옮겨 그리거나 확대 또는 축소하기 위한 방법으로 제작과정을 짐작할 수 있다.[도판 6] [도판 7]



[도판 6] <윤증 초상 초본>, 조선 18세기 후반

[도판 7] <윤증 초상> 59×36.2cm, 견본채색, 조선 후기

이러한 예는 조선의 화조화에서도 그 예를 찾을 수 있다. <화조도 초본>은 국립민속박물관에 소장된 것으로 여러 폭에 소나무, 모란, 연꽃, 대나무, 매화 등이 있고 여기에 학이나, 꿩꼬리, 물총새, 금계 등이 어울려 그려져 있다. 그림의 각 부분에는 채색방법이나 제작순서 등을 한자로 표시해놓았고 대강의 구도를 자유롭게 나타내고 있다.[도판 8] 이렇듯 정제되지 않은 백묘의 표현은 이상좌의 <불화묵초첩>에도 흐린 묵선의 중첩으로 나타난다.

78) 조선미, 『한국의 초상화』, 돌베개, 2009. pp.211-217 참조



[도판 8] <화조도 초본>, 작가미상, 각 70.5×38.3cm, 지본수묵, 조선, 국립민속박물관 소장

명대(明代) 도룡(屠隆, 1542~1605)<sup>79)</sup>은 『화전(畵箋)』에서 다음과 같이 말하였다.

옛사람들은 밑그림을 분본이라고 한다. 대강대강 신경 쓰지 않은 바로 천성이 우연히 발휘되어 생기가 왕성하게 일어나서, 붓을 대면 정취를 이루어 저절로 신묘함이 갖춰진다. 분본도 소유하고 있다면 보물로 여겨서 소장해야 한다.<sup>80)</sup>

또한 청대(清代)의 방훈(芳薰, 1736~1799)은 『산정거화론(山靜居畵論)』에서 다음과 같이 말하였다.

79) 명나라 절강(浙江) 은현(鄞縣) 사람으로 자는 장경(長卿) 또는 위진(緯眞). 호는 적수(赤水) 또는 홍포거사(鴻苞居士)다. 만력(萬曆) 5년(1577) 진사(進士)가 되어 영상지현(潁上知縣)에 임명되었다. 희곡을 잘 짓고 시문에 능했으며, 시문집으로 『백유집(白榆集)』 20권, 『유거집(由舉集)』 23권 및 『홍포집(鴻苞集)』, 『고반여사(考槃餘事)』, 『채호기(彩毫記)』, 『담화기(曇花記)』 등이 있다.

80)屠隆, 『畵箋』 “畵花趙昌意在似, 徐熙意不在似, 非高於畵者, 不能以似不似 第其高遠. 蓋意不在似者, 太史公之於文, 杜陵老子之於詩也.”

옛사람들이 그린 분본 한 묶음을 보니, 필법이 둔좌(頓挫)하는 것이 마치 완성하지 못한 것 같았다. 그러나 그림이 오히려 빛나서 신령한 기운이 있었다. 옛날에 원나라 왕역(王釋)이 선광(宣光, (北元의 연호), 1369~1377)과 소정(紹定(南宋의 연호), 1288~1293)년간에 그린 분본을 보니, 대부분 대강대강 그러서 신경을 쓰지 않았으나 별다른, 자연스러운 묘함이 있었다.<sup>81)</sup>

이와 같은 글은 완성작은 아니지만 초본으로서 백묘가 지닌 심미적 가치를 환기시켜준다. 이렇듯 초본에서는 세련되지 않았지만 선묘에서 속도감이나 생동감을 느낄 수가 있다.

초본의 예는 조선시대의 불화에서도 나타난다. 불화는 부처의 가르침을 문자화한 불경을 도해하는 것으로 초상화와 마찬가지로 엄격한 규범에 의하여 제작되었다. 화기(畵記)를 보면 증사(證師)라는 용어가 나오는데 이들은 불화가 교리에 어긋나지 않고 규범에 맞는지를 확인하는 역할을 하였다. 그만큼 초본은 엄격한 검증의 대상이기도 하였다. 초본은 원그림과 함께 배접되거나 모본으로 전승되기도 하였다.<sup>82)</sup> 불화의 제작에는 초본을 그리는 불모(佛母)<sup>83)</sup>가 따로 있었는데 이는 일반적으로 가장 실력이 뛰어난 사람이 맡았으며 매우 중요하게 여겨졌다. 불화의 초본도 초상화와 마찬가지로 모본으로서 참고가 되기도 하였다. 이는 준비과정으로서 뿐만 아니라 완성을 가늠하는 기준으로 또는 완결된 작품으로 여겨지기도 하였다.

조선시대의 기명절지화로 <백선도>가 있는데 <백선도 초본>은 하도로서 백묘의 특징이 잘 나타나있다. <백선도>는 화면에 다양한 형태의

81) 芳薰, 『山靜居畵論』 “住在徐丈塾夫家, 見舊人粉本一束, 筆法頓挫如未了, 畵卻奕奕有神氣. 昔王釋觀見宣, 紹間粉本, 多草草不經意, 別有自然之妙. 便見古人存稿未嘗不存其法, 非似近日只描其腔子耳.”

82) 정우택, 「한국 근대 불화초본고」, 『한국 근대의 백묘화』, 홍익대학교 박물관, 2001. p.105 참조.

83) 불모는 불사에서 불화를 제작하는 사람을 일컫는다. 작품제작에 적게는 1명에서 20명에 가까운 인원이 참여하는 화사집단이 형성되기도 하였다. 이는 초본을 비롯하여 묘선, 채색 등의 역할분담이 이루어진 것으로 짐작된다.

부채를 겹쳐서 배치하고 각각의 선면 안에 여러 종류의 화제를 그린 것을 말한다. 병풍으로 제작된 부채그림이라는 형태는 일본의 선면 병풍의 영향을, 부채에 그려진 그림은 당시 조선에서 유행했던 장식화풍을 따르고 있으며, 배경이 되는 부채는 조선의 전통 부채를 묘사하고 있다.[도판 10] 초본은 선의 굵기 변화가 거의 없이 일정한 선묘로 완성되어 있으며 함부르크민족학 박물관에 소장되어있는 <백선도 병풍>과 온양민속박물관의 <백선도 병풍>과도 거의 일치하는 것으로, 모본(母本)으로서 일종의 전형(典型)의 역할을 하고 있음을 알 수 있다.<sup>84)</sup>[도판 9]



[도판 9] <백선도 초본>  
작가미상, 지본수묵, 조선  
19세기말



[도판10] <백선도>  
작가미상, 지본수묵, 조선  
19세기말

이렇듯 작품제작을 준비하는 과정에서 백묘는 구상과 배치, 채색은 물론 미리 완성을 가늠하기 위한 중요한 제작과정으로써의 역할을 수행할

84) 얇은 먹선으로 그린 백선도의 초본으로, 총 7면이 전한다. 각 부채 면에는 흑, 적 등 어떠한 색이 칠해지는지 적혀있고, 바탕에 숫자가 적혀있어 병풍으로 제작할 것을 염두에 두고 순서를 정한 흔적인 것으로 추정된다. 백선도 제작에 이러한 초본을 적극 활용하여 정교하고 사실적인 묘사와 계획적이고 의도적인 구성과 배치가 가능하였음을 보여주는 중요한 자료이다. (『미술 속 도시, 도시 속 미술』展, 국립중앙박물관, 2016. 권혜은(국립중앙박물관 학예사))



뿐만 아니라 그 자체로서도 창작의 실재를 생생하게 느끼도록 한다. 또한 모본이 되어 회화양식의 전형으로 전승됨으로써 내용과 형식이 밀착되어 주제를 상징화시키기도 한다. 현대미술에서 작품제작의 의도나 과정을 중시하는 경향은 초본이자 범본, 그리고 완성작으로서 백묘가 지닌 성격이 전통회화의 동시대적 가치로 새롭게 재고될 수 있음을 보여준다.

### 3. 백묘 표현의 실제

백묘의 연원에서 살펴본 바와 같이 예술표현의 형식은 그 시각적 특징과 사회문화적 약속으로서 그것이 의미하는 바가 융합되어 시각언어로서 소통이 가능해진다. 이택후(李澤厚, 1930~)는 『미의 역정』에서 다음과 같이 말했다.

인간의 심미 감각이 동물적인 감각기관의 쾌락과 구별되는 이유는 그 안에 관념과 사상의 성분이 내재되어있기 때문이다.(중략) 순수 형식처럼 보이는 기하학적인 선이 실제로는 사실적인 형상에서 변화한 것인데, 그 속에 내용이 이미 누적-침전(융해)되어 있기 때문에 비로소 일반적인 형식·선과 구별되며 ‘의미 있는 형식’이 되는 것이다. 또한 그것[기하학적인 선]에 대한 느낌에는 특정한 관념과 상상이 누적-침전(융해)되어 있기에 비로소 일반적인 정서·감성·느낌과는 구별되고 ‘미적 정서’가 되는 것이다. 원시 무술의례에 담긴 사회적 정감은 강렬하고 치열하며 모호하고 다의적이다. 그 안에 포함되어 있는 많은 관념과 상상은 이성·논리·개념으로는 명확히 해석할 수 없으며 그것이 감각기관의 느낌으로 변화하고 누적-침전될 때 비로소 개념으로는 표현할 수 없는 심층의 정서적 반응으로 자연스럽게 변화하게 된다. 그것은 바로 형식과 느낌 가운데 누적-침전되고 융해되어 있는 특정한 사회적 내용과 사회적 정서다.<sup>85)</sup>

그가 말한 바와 같이 백묘 표현도 미적 정서로 선묘의 이해가 필요하다. 따라서 의미 있는 형식으로서 백묘는 재료의 물성과 정신성의 이원적 구조로 살펴야 할 것이다. 백묘가 지닌 심미성과 더불어 재료와 용구가 지닌 물리적 특성의 유기적 관계에 대하여 고찰하고 작품분석을 통하여 백묘 표현으로 구체화된 상징성에 대하여 고찰하고자 한다.

## 1) 백묘의 심미성

색이 배제된 화면에서 두드러지게 되는 시각적인 특징은 빈 공간[白]과 선[描]이다. 여백(餘白)으로 불리기도 하는 빈 공간은 종이 위에 붓의 흔적으로 구체화되며 동시에 붓의 흔적은 흰 바탕을 통해 존재를 나타낸다. 이와 같이 전통회화에서 백은 수동적 결과이자 능동적 구상을 통하게 된다. 선은 색채의 배제로 더욱 뚜렷한 시각의 비중을 갖게 되며 용필의 중요성은 커진다. 따라서 선질(線質)과 선성(線性)은 대상의 특성과 더불어 작가의 개성을 표출하게 된다. 대상의 표현을 ‘백’과 ‘선’으로 생략하고 단순화시킨 심미의식이 어떤 것이었는지 지(紙), 필(筆), 묵(墨)의 물성과 정신성을 포괄하여 살펴보고자 한다.

### (1) 백의 감수성

백은 ‘희다’, ‘밝다’와 같이 현시적 색채의 의미에서 나아가 ‘분명하다’, ‘깨끗하다’, ‘결백하다’는 가치의 척도가 되기도 한다. 동양에서는 오방색의 하나로 서쪽을 가리키기도 하는데 이는 오행사상의 바탕 위에 오방(五方), 오색(五色), 오미(五味), 오상(五相), 오륜(五倫), 오감(五感), 오관(五觀), 오욕(五慾), 오음(五音) 등에 나타난 것처럼 세계를 상징적으로

---

85) 이택후, 이유진 역, 『미의 역정』, 글항아리, 2014. pp.50-53 참조.

구분하여 공간과 시간, 감성과 윤리, 절기와 일기를 연관시키는 전통과 관계된다. 또한 백은 모든 색의 종합임과 동시에 무색이며, 색을 벗어난 색이라는 점에서 특별하다. 백은 그림에서 강한 물질성을 환기시키는 질감이며, 틈이나 여백과 같은 시간성과 공간성을 잉태함으로써 창작과 감상에 영향을 준다.<sup>86)</sup>

동아시아 전통회화에서 ‘백’은 소(素), 공백(空白), 여백(餘白), 등으로 나타나 그 의미를 달리하는데 이는 유가와 도가 그리고 불가의 사상과 관계되어 있다. 유가에서 백을 포함한 색채는功利性(功利性)이 강하다.

『논어(論語)』에서는 ‘회사후소(繪事後素)’<sup>87)</sup>라 하였는데 ‘소(素)’는 바탕(質)으로 의미(文)가 설명되는 가능성의 터(場)로 여겨졌다. 『고공기(考工記)』에는 그림 그리는 일은 오색(五色)을 섞는 것이라 하였고 이는 흰 바탕을 칠한 뒤에 하는 일[後素功]이라 하였다.<sup>88)</sup> 또한 주희(朱熹)가 그림의 바탕과 꾸밈에 관하여 논한 바도 그와 상통한다.<sup>89)</sup> 그림을 그리는데 있어 바탕이 있기 때문에 채색이 돋보이듯이 덕을 쌓고 인품이 갖춰진 연후에 그림을 그려야 한다는 것이다. 유가는 인(仁)과 예(藝)의 바탕 위에서 총체적이고 전인적인 인성을 지향하였고, 문과 질, 즉 형식과 내용의 조화로운 상태[文質彬彬]로서 미의 이상적 상태 혹은 이상적 인간상을 규정하였다.

질이 문보다 앞서면 거칠어지고 문이 질보다 앞서면 걸치레가 된다.

문과 질이 다 같이 함께 조화를 이루고 난 후에 군자라고 할 수 있다.<sup>90)</sup>

86) 原研哉, 이정환 역, 『白』, 안그라픽스, 2009, p.28

87) 『論語』 「八佾」 “子夏問曰 … 巧笑倩兮, 美目盼兮, 素以爲絢兮. 何謂也? 子曰 … 繪事後素”

88) 『考工記』 “**畫績之事, 雜五色**: 東方謂之青, 南方謂之赤, 西方謂之白, 北方謂之黑. 天謂之玄, 地謂之黃. 青與白相次也, 赤與黑相次也, 玄與黃相次也. 青與赤謂之文, 赤與白謂之章, 白與黑謂之黼, 黑與青謂之黻, 五采備謂之繡. **凡畫績之事, 後素功.**”

89) 朱熹, 『朱熹大全』, “素粉地畫之質也, 絢彩色畫之飾也.”

90) 『論語』 「雍也」 “質勝文則野, 文勝質則史, **文質彬彬**, 然後君子.”

따라서 ‘회사후소’의 ‘소’는 덕과 예에 의해 이루어지는 바탕을 재능발현의 선행조건으로 하려는 유가적 회화이념이라 할 수 있다. 결국 예술의 재능이나 방법, 기교가 인품이나 덕성의 바탕 위해 나타나야 한다는 총체적이고 포괄적인 함의를 지니게 된다. 즉 백은 단순히 화면을 칠하는 행위의 산물이기 보다 유가적 예술정신의 중핵적인 개념을 상징하는 것이다.<sup>91)</sup>

백은 화면에서 공백을 의미하기도 한다. 현대에 이르러서도 공백의 함의는 동아시아의 전통적인 사유와 같은 맥락으로 작용한다. 현대작가 원연재(原研哉, 1958~)는 다음과 같이 말하였다.

색채의 부재로서 백의 개념은 그대로 부재성, 그 자체의 상징으로 발전한다. 그러나 이 공백은 ‘무(無)’나 ‘에너지의 부재’가 아니다. 오히려 미래에 충실한 내용물이 가득 차야 할 ‘징조의 가능성’으로서 제시되는 경우가 많고, 이러한 백의 운용은 커뮤니케이션에서 강한 힘을 낳는다. 텅 빈 그릇에 아무 것도 들어 있지 않지만 이것을 가치 없다고 보지 않고 무언가가 들어갈 ‘징조’로 보는 창조성이 공백에 힘을 부여한다.<sup>92)</sup>

아무것도 없다는 의미는 무언가를 받아들임으로써 가득 찰 수 있다는 가능성을 품고 있다는 의미다. 공백은 자유로운 상상력을 허용하는 공간이 존재하며, 그것을 활용하는 것으로 인식의 형성이나 의사소통이 풍부해진다.<sup>93)</sup>

불가에서 ‘공(空)’은 범어로 수냐(sunya), 즉 ‘텅 비어있다’라는 뜻이다.<sup>94)</sup> 『반야심경(般若心經)』에는 먼저 지혜로운 깨우침에 이르는 경이라고 소개하면서 ‘색이 공과 다르지 않고 공이 색과 다르지 않다. 그러므

91) 김병중, 「유교가 중국회화양식과 품평에 미친 영향에 대한 연구」, 성균관대학교 대학원 박사학위 논문, 2001. pp.9-11 참조.

92) 原研哉, 이정환 역, 『白』, 안그라픽스, 2009. pp.67-72 참조.

93) 原研哉, 앞의 책. p.101.

94) 김용표, 『불교와 종교철학』, 동국대학교 출판부, 2001, p.109

로 색이 바로 공이며 공이 바로 색이다.’라고 하여 현상적인 존재, 색(色)과 공(空)을 동일시하고 있는 것을 볼 수 있다.<sup>95)</sup> 이는 음양론(陰陽論)과 같이 사고논리의 바탕을 두 향이 상응하는 구조로 보는 것이 아니라 모두 연결되어있다는 연기론(緣起論)을 중심으로 하는 까닭이다. 즉 음양의 상응과 순환구조가 아니라 모든 존재의 양상이 인과(因果)의 상응인 연기라고 보는 것이다. 독립된 것도, 실체도 아니며 서로 의존한 조건에 따라 생멸한다고 보는 것이며 이를 ‘불이(不二)’라고 한다. 분별의 논리가 지닌 오류를 거부하고 예술에서 이것과 저것 사이의 관계가 지닌 인과를 해석하고 해명하게 된다. 공은 분별 대립을 넘어선 불가사상의 개념이 된다.<sup>96)</sup>

예술창작에 있어서 비워두는 것[空]은 도가의 도(道)가 무(無), 허(虛), 현(玄)라는 모태로부터 생명을 생성시키는 것과 비슷하다. 노자는 “도는 하나를 낳고 하나는 둘을 낳고 둘은 셋을 낳고 셋은 만물을 낳는다. 만물은 음을 등에 지고 양을 품으며 기로서 조화를 이룬다.”<sup>97)</sup>고 하였다. 생명을 주관하는 ‘도’의 힘은 태어나서 둘이 되었고 이 둘은 서로 융합하기도 하여 셋이 되고 이로부터 만물이 탄생한다는 것이다.<sup>98)</sup> 이는 비어진 화면에 점이나 획이 더해짐으로써 형상이 가시화되는 과정을 연상시킨다. 또한 『도덕경(道德經)』에서 “흰 것을 알고 검은 것을 지키면 천하의 모범이 된다.”고 하였다.<sup>99)</sup> 이는 도에 관한 비유였지만 ‘지백수흑(知白守黑)’이란 용어는 ‘계백당흑(計白當黑)’과 더불어 서예 표현에서 필획의 간격과 구성의 근본 원리로 확립되었고 수묵화에서도 여백과 경영의 기준이 되었다.

화면에서 백은 획에 의한 공간의 생성의 장이며, ‘여백’과 경영(京營:구

95) “色不異空 空不異色 色卽是空 空卽是色” (이기영 역, 『반야심경 금강경』, 한국불교연구원, 1997, p.21)

96) 윤재근, 『東洋의 美學』, 동지, 1993. pp.71-74 참조.

97) 老子, 『道德經』四十二章, “道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物. 萬物負陰 而抱陽, 氣以爲和.”

98) 윤재근, 앞의 책. pp.32-34 참조.

99) 老子, 『道德經』二十八章, “知其白, 守其黑, 爲天下式.”

도)을 위한 배치인 ‘포백’으로 구체화된다. 여백은 감상자의 상상력을 자극하게 되고, 그 상상력에 의해 화면을 확대시켜 해석하게 되며, 보는 이의 상상력을 자유롭게 해방시켜 화면에 서화의 완결성에 구애되지 않게 하는 것이다. 여백은 공백이나 공간(space, area)의 개념과는 다르며, 묘사형체와 공백으로 남는 부분이 우열 없이 공존하는 것이다.<sup>100)</sup> 포치(布置)가 대상인물이나 경물(景物)의 위치향배에 관한 것이라면, 포백(布白)은 여백의 배치에 관한 것으로 이의 성패 여하에 따라 여백과 공백의 성격이 결정되는 것이다. 포백에 의해 화면이 무한하게 확대된다.

명 황실의 후손으로 팔대산인(八大山人, 1624~1703)의 물고기나 새 그림을 보면 최소의 필획으로 간략하게 그려져 있지만 여백과 긴밀하고 유기적인 관계를 생성시킨다. 여백은 필획에 의하여 하늘이나 물속 풍경으로 변화되고 작품에 내재된 심상의 표현을 돕게 된다. 백은 창작과 감상에서 뚜렷한 실체를 드러내지 않지만 선묘의 작용과 이에 따른 추상화로 가변적이고 잠재적 가능성의 장이 된다.

이와 같이 화면에서 백은 종이라는 물성을 바탕으로 하는 가장 수동적인 재료이면서 동시에 여백과 사의(寫意)를 가능하게 하는 가장 적절한 재료로서 실존적 충실공간을 제공한다. 이 실존이라는 말은 본래 종이가 제공하는 동양화에서의 여백이 서양적 화면구성에서 비롯되는 물체의 ‘자리함’의 결과로서의 ‘area’와는 근본적으로 다른 ‘비어있으며 차 있는 면적에 뒤지지 않는 살아 있는 공간’이라는 관점에서 명명되는 것이다. 따라서 종이 위에 나타난 여백은 매개로서의 간접 수단이 아니라 조형의 직접적이고도 절대적 요소가 된다는 점에서 실존적 가치와 의미를 지니는 것이다.<sup>101)</sup>

100) 김기주, 「동양화의 공간개념 고찰 I」, 예술논총 제6집, 동덕여자대학교, 2004, pp. 159-160 참조.

101) 김병중, 앞의 책, pp. 96-102 참조.

## (2) 선의 상징성과 개성적 전개

회(繪, painting)와 화(畵, drawing)의 합성으로서 통합적 그림의 의미가 된 것은 8세기 전후였고, 역사 이전으로부터 6~7세기에 이르기까지 그림의 주된 의미는 ‘그어서’ 이루어지는 것이었다. 그림은 ‘긋는 행위의 완료태’라고 할 만큼 동아시아의 회화는 선의 예술로 표현하는데 이론이 없을 것이다. 종이와 더불어 준묘(皴描)가 다양하게 발달되어 선 양식도 함께 다양하게 전개된 것이고 경성(硬性)에서 연성(軟性)으로의 필의 발달은 존재론적 패상학(卦象學)의 단일한 도상으로부터 현상적 해석으로 회화양식이 전개되어 가면서 수반되었던 것이다. 벽화양식에서부터 시작된 필선묘의 양식은 윤곽적 재현에서부터 필의적 전개에 이르기까지 다양하게 발달하여 왔다.<sup>102)</sup>

동아시아 회화의 화면은 비어있거나 생략된 부분이 많지만 이를 표현의 불충분이나 담겨있는 의미의 부족으로 여기지 않는다. 긴바라세이고(金原省吾, 1888~1958)는 비어있는 부분을 풍부해질 수 있는 가능성으로 여겼고 이러한 화면형체를 발생형체<sup>103)</sup>라 불렀다. 발생형체는 선으로 그려진 간소한 형체를 띠게 되며 형태는 대상의 윤곽선을 중심으로 생략될 수 있는데 이를 백화(白畵)<sup>104)</sup>라 하였다.<sup>105)</sup> 백화는 간소함과 선의 결합으로 동아시아 회화의 대표적 특색을 보여준다.

명대(明代) 하량준(何良俊, 1506~1573)<sup>106)</sup>은 그의 『사우재화론(四友齋

---

102) 김병중, 앞의 책. pp.102-106 참조

103) “발생형체는 존재를 표시하는 존재형체도 아니고, 설명을 원하는 설명형체도 아니다. 미완성의 형에서 완전을 발생하고, 결락의 형에서 충실을 육성하는 것이다.”라고 설명하고 있다.

104) 긴바라세이고는 양해(梁楷, 남송의 화가, 13세기)의 감필묘법(減筆描法)을 초화(草畵)라 하여 백화의 윤곽선 표현이 고도화된 예로 구분하고 있다.

105) 金原省吾, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 1978. pp.117~121

106) 『명화록(明畵錄)』에 의하면, 하량준은 화정(華亭)사람이다. 자는 원랑(元朗), 호는 자호(柘湖居士)라고 했다. 가정(嘉靖, 1522-1566) 중에 벼슬이 한림원 공목(孔目)이었다. 산수를 잘 그렸고 붓놀림이 깨끗하고 빼어났으며 감정을 잘했다고 한다. 저서로는 『사우재총설(四友齋叢說)』과 『서화명심록(書畵銘心錄)』이 있다.

畫論)』에서 다음과 같이 말했다.

대부분 화가는 각각 전해오는 유파가 있어 서로 뒤섞이지 않으니, 인물화 같은 것은 백묘가 두 가지 종류가 있다. 조맹부(趙孟頫)는 송나라의 이공린(李公麟)에게서 나왔고, 이공린은 고개지에서 나왔으니, 이것이 철선묘(鐵線描)라는 것이다. 마화지(馬和之)와 마원(馬遠)은 주로 오도자에게서 나왔는데, 이것을 난엽묘(蘭葉描)라고 한다. 기법은 근본적으로 다르다.<sup>107)</sup>

요컨대 하량준은 고개지의 철선묘와 오도자의 난엽묘를 백묘의 대표적 묘법으로 기록하였다. 명대(明代) 왕가옥(汪珂玉)은 『산호망논화(珊瑚網論畫)』의 「회사명목(繪事名目)」에서 인물화를 그리는 방법(描法)을 백묘라고 통칭하여 포괄적인 견해를 제시하기도 하였다.<sup>108)</sup>

수묵 선묘의 표현은 남종화에서는 포괄성과 총체성을 가장 두드러진 특징으로 한다. 문학성과 철학성을 띠면서 음악성을 내포한다. 포괄성과 총체성의 지향점은 회화의 지평을 확충하는데 있다. 문학적 상상력과 철학적 바탕이 없는 시각성은 회화적 지평이 협소하다는 생각을 갖고 있는 것이다. 색을 절제하는 수묵화나 면적 구체성을 회피하고 선의 관념성만 살리려고 하는 백묘화가 모두 이 같은 사유의 소산들이다.<sup>109)</sup>

먼저 회화적 상징을 구체화한 예로 기호, 문자, 형상에 대하여 설명하였다. 이 세 가지에서 공통적으로 나타나는 시각적 특징은 ‘선’으로 이루어진 표현이 주를 이룬다는 것이다. 선은 대상의 형태를 묘사하기도 하고 이를 단순화하거나 기호화하는 조형적 요소가 되며 나아가 선을 통해서

107) 何良俊, 『四友齋畫論』 “夫畫家各有傳派, 不相混淆, 如人物其白描有二種: 趙松雪出於李龍眠, 李龍眠出於顧愷之, 此所謂鐵線描. 馬和之, 馬遠則出於吳道子, 此所謂蘭葉描也. 其法固自不同.” (김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 소명출판, 2010 제1편 범론 2 p.165-166)

108) 汪珂玉, 『珊瑚網論畫』 “染, 不描彩色塗染出, 渲, 翎毛謂之染渲, 界, 界畫屋宇, 描, 白描人物, 臨, 看真本對臨, 模, 用紙搨影, 傳, 對面傳, 寫, 花果草木禽獸寫生”(김대원 역, 『中國古代畫論類編』, 소명출판, 2010 제1편 범론 2 p.294-296)

109) 김병중, 앞의 책, p.27



작가의 개성을 표현할 수 있다.

백묘의 특징은 색채가 배제되고 농담의 변화가 거의 없는 선묘라는 점에 있다. 색채의 배제는 시각적으로 대상의 형태나 선의 변화가 중심이 된다. 따라서 선을 그리는 방법으로서 용필의 중요성이 요구된다. 더불어 붓과 종이, 먹 등 재료와 사용법과 선질(線質)에 대한 이해가 필요하다.

용필은 붓을 대는 기필(起筆)과 붓을 떼는 수필(收筆), 그리고 기필에서 수필로 옮겨가는 행필(行筆)의 단계로 구분한다. 기필과 수필은 지면에 대하여 붓의 상하운동으로, 행필은 수평운동으로 나타난다. 용필 방법으로는 직필과 측필, 장봉과 노봉, 원필과 방필, 중봉과 편봉 등이 있다. 특히 백묘 표현을 원활히 하기 위해서는 필획의 기초를 이루는 직필, 장봉, 중봉의 표현이 효과적이다.

명대의 서화가 동기창(董其昌, 1555~1636)은 『화안(畫眼)』에서 그림과 글씨의 용필법에 관하여 다음과 같이 말하였다.

그림에 붓 자국이 없다고 하는 것은 먹이 흐리고 모호해서 분명하게 알아볼 수 없는 것을 말하는 것이 아니다. 이것은 바로 글씨 잘 쓰는 사람이 장봉으로 해서 송곳으로 모래에 선을 긋고 도장을 진흙에 찍는 것 같이 하는 것이다. 글씨의 장봉은 붓을 잡아 침착하면서도 통쾌하게 하는데 달려있다. 사람이 글씨를 잘 써서 붓 잡는 법을 알 수 있다면, 유명한 그림에 붓 자국이 없다는 말을 이해할 수 있을 것이다. 그러므로 옛 사람으로서 왕헌지(王獻之, 344~386)<sup>110)</sup>와 같이, 그리고 오늘날 사람으로서는 미불, 조맹부와 같이, 글씨를 잘 쓰면 필시 그림을 잘 그릴 수 있고, 그림을 잘 하면 반드시 글씨를 잘 쓸 수 있는데, 이것(그림과 글씨)은 실제로는 같은 일이기 때문이다.<sup>111)</sup>

110) 자는 자경(子敬)이고, 어렸을 때의 이름은 관노(官奴)이다. 동진(東晉) 시대의 대신이자 서법가, 시인, 화가이다. 서성 왕희지(王羲之)의 일곱째 아들로 그는 어려서부터 부친에게 서법을 배웠고, 성장해서는 전문적으로 초서와 예서를 연구했다. 더불어 회화에도 능했다고 한다.

111) 董其昌, 『畫眼』, “畫無筆跡, 非謂其墨澹模糊而無分曉也. 正如善書者藏鋒, 如錐畫沙, 印印泥耳. 書之藏鋒在手執筆沈着痛快, 人能知善書執筆之法, 則能知名畫無筆跡之說. 故古人如大令, 今人如米元章趙子昂, 善書筆善畫, 善畫必能善書, 其實一事耳.”(변영섭, 안

“화무필적(畵無筆跡)”이란 말은 인인니(印印泥)나 추획사(錐劃沙)와 같이 붓끝을 필획 속에 감춤으로써 꾸밈이 없는 시원적 선의 시각적 특징인 중봉, 직필, 장봉의 중요성을 강조한 것이다.<sup>112)</sup> 또한 이러한 필획의 특성은 사인(士人)의 그림에 사기(士氣)를 구체화시킨다고 말하였다.<sup>113)</sup>

그렇다면 백묘 표현의 바탕인 선묘 방식을 구사하기 위해서 붓의 구조와 필봉의 탄성에 대한 이해가 선행되어야 할 것이다. 먼저 붓대를 수직으로 세워[直筆] 필봉을 선의 안쪽으로 모으고[中鋒] 눌러 선을 그으면 손에 긴장감을 느끼게 되는데 이것이 필봉의 탄력이다. 붓을 수직으로 세워서 기필한 필봉을 행필하여 선을 그으면 어느 정도 끌리는 상태가 된다. 붓대의 수직을 유지하여 수필이나 전절과정에서 멈출 때 탄력을 만들어야 한다. 붓의 허리에서 탄력이 생기면 손에 힘이 생겨 어느 방향으로든지 자유롭게 전환할 수 있는 자재성이 자연스럽게 익혀진다. 필봉의 허리를 만들기 위해서는 우선 붓을 완전히 풀어서 먹을 묻히고 호를 원추형으로 만들어 운필할 때 탄력이 있는 허리를 만들어야 한다.

붓에서 봉은 탄력을, 호는 너비를, 부호는 부피를 만든다. 붓대를 누르듯 필봉을 세우면 붓의 허리가 만들어진다. 원추형의 필봉에 압력을 가하면 붓의 호가 저항하게 되고 필봉이 압력에 의해 ‘S’자 모양으로 구부러지면서 탄력이 생긴다. 필봉의 허리를 만드는 것은 탄성의 활용 즉 필

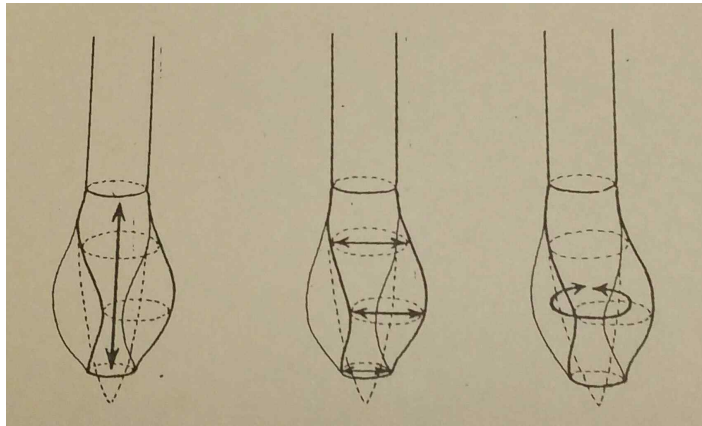
---

영길, 박은화, 조송식 역, 『화안』, 시공사, 2003. pp.62-65)

112) 인인니는 장봉과 중봉의 용필방법을 설명한 것으로 안진경(顔眞卿)의 『술장욱필법 십이의(述張旭筆法十二意)』에 기록되어있다. 인인니는 진흙에 인장을 찍듯이 용필하면 점획이 깨끗하고 아름답다는 의미이다. 추획사와 더불어 용필의 이상을 설명한 것이다. 추획사는 또한 인인니와 같이 장봉과 중봉을 의미하는데 모래에 송곳을 깊게 찔러 선을 그으면 분명한 선이 나타나듯 붓을 세워 중봉을 하면 깊이 있는 점획을 표현할 수 있다는 것이다.

113) 동기장은 『화안』에서 “사인(士人)이 그림을 그릴 때는 초서, 예서, 기자 등을 쓰는 법으로써 그려야 한다. 나무는 철사를 구부린 것처럼, 산은 모래에 선을 긋는 것처럼 해서 달콤하거나 세속적인 규범을 제거해야만 사기(士氣)가 된다. 그렇지 않으면 비록 법식을 엄연히 갖춘다 하더라도, 직업화가의 잘못된 세계로 떨어져, 다시 어떤 약으로도 고칠 수 없다.”고 하였다. (士人作畵，當以草隸奇字之法爲之。樹如屈鐵，山如畵沙，絕去脂俗蹊徑，乃爲士氣。不爾，縱儼然及格，已落畵師魔界，不復可求藥矣。)(변영섭, 안영길, 박은화, 조송식 역, 『화안』, 시공사, 2003. p.39)

봉이 종이에 대한 저항력을 지속시켜 운필에 영향을 미치게 된다. 필압은 필봉에 탄력성, 개폐성, 전환성을 만든다.[도판11] 이와 같은 성질이 통합되어 하나로 움직일 때 필압의 정도나 운필방향의 변화에 따라 다양하게 작용한다. 필봉의 탄성이 지니는 3가지 움직임을 활용하는 것은 필봉을 살리는 기본적인 조건이기도 하다.



[도판 11] 필압에 의한 필봉의 운동성  
(좌로부터 탄력성, 개폐성, 전환성)

백묘의 표현에 중요한 재료인 먹은 같은 것을 쓰더라도 자세히 보면 예리하거나 부드러움을 느낄 수 있다. 담백하거나 끈기가 있거나 부풀어 보이거나 거친 것 등 선에서 나타나는 느낌은 다양하다. 선질의 차이에 서 나타나는 현상이다. 이러한 차이는 작가의 개성이나 감정에 바탕을 두고 있지만 기술적으로는 필압, 속도, 붓의 기필 방법과 호의 탄력에 의해 나타난다. 이러한 것들은 붓의 종류, 먹의 농담, 윤갈, 종이에 따라 다르게 변화한다. 이를 정리하면 먹색, 먹의 양, 필압, 속도, 인간성이란 요소로 구분할 수 있다.

첫째, 먹색과 선질은 밀접한 관계로 농묵은 강하고 중후한 느낌, 담묵은 부드럽고 고요한 느낌을 준다. 작가는 먹색에 대한 예민한 변화를 이해하고 표현하는 능력이 필요하다.

둘째, 먹의 양에 따른 선질의 표현 효과다. 붓은 먹의 함량에 따라 전혀

다른 느낌의 선을 그을 수 있다. 같은 양의 먹물이라도 선질, 농담, 운필의 속도에 따라 선의 느낌은 다르다. 어떤 경우이든 어느 정도의 먹을 사용해야 효과적인지는 스스로의 경험을 통해 익히는 것이 중요하다.

셋째, 필압과 선질이다. 붓의 호가 지면을 누르는 힘 즉 붓 끝의 탄력에 따라 선질은 달라진다. 특히 필압의 정도는 사람에 따라 전혀 다르기 때문에 작가에 따라 선질의 차이가 크다.

넷째, 운필의 속도와 선질 역시 사람에 따라 다르다. 또 선을 표현할 때의 기분에 따라 속도는 변화하고 연습의 과정에서 달라질 수 있다. 즉 선질은 운필의 속도에 따라 다르게 나타난다.

마지막으로 인간성과 선질이다. 예부터 ‘글씨는 마음의 거울’이라는 말이 있다. 이것은 선질이나 형태에 작가의 개성이나 감정이 배어나오기 때문이다. 따라서 기술적인 용필의 연마도 중요하지만 심성의 도야가 선질의 변화에 미치는 영향이 크다.

그렇다면 백묘 표현의 기초원리로 제시한 중봉의 다섯 가지의 변화요소는 구체적으로 작품에서 어떻게 나타나있는가. 이는 인물과 의습의 묘법 고금(描法古今)18등(十八等)에서 그 예를 찾을 수 있다.<sup>114)</sup> 앞서 설명한 것처럼 백묘 표현은 농담의 변화를 제외하면 서예 표현과 비슷하다. 따라서 18묘법과 서예의 필획의 특징을 비교하여 개성적 전개를 살펴보도록 한다.

이 묘법들을 보면 대부분 정봉(正鋒)과 첨필(尖筆)을 사용한다.<sup>115)</sup> 즉 붓을 세워 붓끝이 획의 중심을 지나도록 하고 예리하고 세밀한 선을 활용한다. 이는 갑골문과 석고문(石鼓文)의 선질과 유사하다. 갑골문은 딱딱한 껍질에 뾰족한 도구로 새겨져 획이 날카롭고 가늘며 석고문은 선의 시작과 끝이 둥글고 굵기가 일정하다. 선의 굵기는 차이가 있지만 변화

---

114) 이 명칭은 명대 추덕중(鄒德中)의 『회사지몽(繪事指蒙)』, 왕가옥의 『산호망』, 주이정(周履靖)의 『이문암독(夷門庵牘)』에 열거된 묘법고금(描法古今)18등(十八等)이다. 청대 정적(鄭績)은 『몽환거화학간명(夢幻居畵學簡明)』에서 공필(工筆), 의필(意筆), 일필(逸筆)로 구분하기도 하였다.

115) 18묘법 중 고고유사묘, 금현묘, 철선묘, 마황묘, 행운유수묘, 정두서미묘, 조의묘, 유엽묘, 전필수문묘, 구인묘, 감람묘, 조핵묘에 나타난다.

의 원리는 비슷하다.

용필을 기준으로 보면 철선묘나 쥘두정묘(獺頭釘描)는 기필에서 방필의 효과가 나타나며 이는 해서의 필법과 닮아있다. 정두서미묘(釘頭鼠尾描), 조핵묘(棗核描)는 장봉으로 기필에서 원필의 느낌이 나는데 이는 고문이나 전서에서 보이는 것과 유사하다. 행필에서는 전과 절에서 그 느낌의 차이가 생긴다. 전은 마황묘나 유엽묘(柳葉描)처럼 곡선적인 운동감이 있는데 초서의 획과 닮아있다. 절은 전필수문묘(戰筆水文描)처럼 직선적인 꺾임으로 나타난다. 수필 시에 마황묘나 유엽묘에서 나타나는 선의 리듬감은 예서의 팔분(八分)과도 비슷하다. 또한 철선묘와 전서의 필획의 속도는 일정하고 정두서미묘는 죽엽묘(竹葉描)는 짧게 직선적으로 끊어지며 필압을 높여 선 굵기의 변화를 준다.

묘법의 이름은 선의 형태와 표현방법, 선묘를 구사한 작가에 따라 지어졌다. 고고유사(高古遊絲, 옛스런 비단실), 금현(琴弦, 거문고의 줄), 철선(철사), 행운유수(行雲流水, 움직이는 구름과 흐르는 물), 정두서미(못머리와 쥐꼬리모양), 쥘두정(말뚝머리), 절로(折蘆, 꺾인 갈대), 유엽(버들잎), 전필수문(과도모양), 구인(蚯蚓, 지렁이), 감람(橄欖, 올리브나무), 죽엽(대나무잎), 조핵(대추씨), 고시(高柴, 땔나무) 등과 같이 선의 특성이나 모양을 묘사하기도 하고, 북제(北齊) 조중달(曹仲達)의 의습선을 조의묘(曹衣描)라고 하거나 난초잎과 비슷하다하여 난엽묘(蘭葉描)로도 불리는 마황묘가 마원에서 나온 것으로 알려진 것과 같다. 그리고 혼묘(混描)는 인물의 얼굴과 의습에 농담의 변화를, 감필묘(減筆描)는 대상을 소략하게 하여 간단한 선으로 표현하는 방법적인 예가 된다. 이처럼 백묘 표현이 대상의 관찰과 묘사를 바탕으로 하고 있지만 모필이라는 용구가 지닌 운동성과 시각효과를 통하여 주제나 작가의 개성을 나타내게 되는 것이다.[표 3]

선묘의 개성적인 전개에서 상징적인 표현의 방법으로 시각을 되돌려보면 백묘와 서예는 의미를 표상하는 방식으로 비슷한 시각적인 특징을 보인다. 색채의 배제나 농담의 변화가 거의 없는 표현방식은 형상과 문자

라는 대상을 가시화시키기 위해 사실적 묘사보다 물상의 구획으로서 대상의 정보를 추상화한다. 특히 선의 시원적인 형태로 중봉은 간략하고 최소화된 필획으로 백묘와 서예 표현의 핵심적인 학습모델이 된다. 가능성을 잠재한 선묘로서 중봉은 변화보다 절제를 통하여 필획에 내재된 함의를 강조하게 된다. 본인은 이러한 중봉의 특성이 주제의 상징성을 부각시킬 수 있다고 보았다. 작품에서 중봉은 일정한 필획의 표현으로 동적이기보다 정적으로, 감정적인 수사보다 이성적인 기록으로서 의미를 각인시키는 역할을 하게 된다.

고고유사묘	조의묘	유엽묘	행운유수묘	구인묘
				
금현묘	철선묘	꺾두정묘	절로묘	정두서미묘
				
전필수문묘	죽엽묘	감람묘	마황묘	조핵묘
				
고시묘	감필묘	혼묘		
				

[표 3] 인물과 의습의 18가지 묘법 (『한국회화사 용어집』 참조)

## 2) 작품분석

작품분석은 백묘의 개성적인 전개로 나타난 주제와 표현기법의 특징을 한국과 중국, 일본의 전통회화를 중심으로 살펴봄으로써 본인이 주목한 백묘의 특성을 밝히고자 한다. 먼저 오도자와 이공린은 백묘의 시초로서 하량준이 구분한 난엽묘와 철선묘의 대표적인 예로 선택하였으며, 이상좌와 김홍도, 그리고 조수회화는 주제 표현에서 백묘의 역할과 기능을 분석하고자 한다.

### (1) 전(傳) 오도자의 <송자천왕도권(送子天王圖卷)>

오도자는 당나라 하남(河南) 양적(陽翟) 사람으로 화성(畫聖)이자 중국 회화의 조사(祖師)로 받들어지고 있고 당대 최고의 금당 벽화가로 알려졌다. 그는 일찍이 불교와 도교적인 제재로 사찰 등에 많은 벽화를 남겼다. 이는 오도자가 어렸을 적부터 당시 유행하던 사찰 벽에 그림을 그리는 화공으로 벽화 제작에 참여하였기 때문이기도 하다. 현종(玄宗) 시대에 이르러 그는 이미 20세 전후의 청년이었는데, 이 때 그는 조정의 중신 위사립(韋嗣立; 逍遙公)의 가신이 되었는데 직위는 매우 낮았다. 이후 그는 하구현(瑕丘縣)에 와서 얼마 동안 시간을 보내면서 관직을 버렸음에도 불구하고 동도(東都) 낙양(洛陽)으로 돌아와 전심으로 벽화 제작에 종사하였다. 그는 개원(開元年間; 713-741) 현종에 의해 발탁되어 궁중화가로 진입하였는데, 이때부터 장안 화단에서 본격적인 활약을 하기 시작하였다.

그 후 그는 많은 작품을 제작하여 불교 및 도교적인 작품을 3백여 점 넘게 남겼는데, 아쉽게도 그의 작품은 송초(宋初)에 오면서 이미 상당히 망실되었음을 알 수 있다. 북송 시대에 제작된 선화화보에 의하면, 당시





[도판12] 전 오도자, <송자천왕도권(送子天王圖卷)>, 화첩의 부분, 당

황실에 소장된 오도자의 소장품의 총 수는 93점 밖에 되지 않음을 알 수 있다. 이들 작품 중에는 선인이나 불상을 그린 그림뿐만 아니라 매우 스케일이 큰 그림도 있는데, 그 가운데는 고도의 상상력과 변화를 발휘하는 그림이 많다. 현재 유일하게 잔존하고 있는 <송자천왕도권(送子天王圖卷)>은 일명 <석가강생도(釋迦降生圖)>라고 불리기도 하는데 그림의 내용은 『서응경(瑞應經)』 등에서 발췌한 것이다. 그러나 이 <송자천왕도권>은 아쉽게도 송대의 임모본으로 추정되며 오도자가 그렸다는 정확한 증거가 없다. 마지막 도권은 석가모니가 신묘(神廟)에 이르자 여러 신들이 황망히 엎드려 절하는 고사를 내용으로 한 그림으로 추정된다.<sup>116)</sup> [도판12] 『역대명화기』를 보면 그의 화풍에 대해 자세히 알 수 있다.

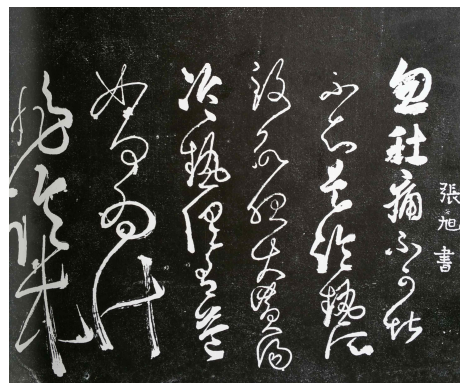
당나라 오도자는 옛날에서 지금까지 독보적인 경지를 터득한 사람으로 (이러한 경지는) 앞 시대에서는 고개지, 육탐미에서도 볼 수 없었고 뒤에서도 그와 겨룰 사람이 없었다. 그는 장욱에게서 필법을 전수받았는데, 이것(에서도) 또한 그림과 글씨의 용필이 같음을 알겠다.

(중략) 여러 화공들은 윤곽선을 면밀하게 그리지만, 오도자는 점과 획을 대강 펼쳐 놓는다. 여러 화공들은 형태의 비슷함에 정성을 쏟으며 그리지

116) 장준석, 『중국회화사론』, 학연문화사, 2002, pp.84-89

만, 그는 그러한 범속함을 문제 삼지 않는다. 둥글게 굽은 활 틀과 곧바르게 뺀 칼날, 바로 세워진 기둥과 수평으로 놓은 대들보, (이러한 것을 그릴 때) 계필이나 수직자를 빌려 사용하지 않는다. 규룡처럼 얹혀 있는 꼬불거리는 수염, 구름처럼 뻗뻗하면서 높이 날리는 머리카락은 수척이나 나르는 듯 움직이고, 모근은 살에서 솟아나와 힘이 넘치는 것 같다. 수인이나 되는 대작의 획은 어떤 것은 팔에서 일어나고, 어떤 것은 다리에서 시작된다.<sup>117)</sup>

이를 보면 두 가지 그의 화풍이 나타난다. 장욱으로 부터 글씨를 배웠다는 점과 난엽묘라고 부르는 그의 선묘에 대한 묘사다. 즉 초서의 대가로 알려진 장욱의 필획은 속도와 굵기 변화가 많은데 오도자의 그림에도 이러한 특성이 반영되고 있음을 짐작하게 한다.[도판13]



[도판13] 장욱(張旭)의 초서(草書), 탁본

또한 필획의 대담한 운용을 팔과 다리의 역학적 긴장관계로 표현하고 있다. 그리고 그의 화풍에 대한 언급이 있는데 다음과 같다.

고개지와 육탐미의 신기한 작품에서는 형태의 윤곽선을 (세밀하게 그려 그 필치를) 볼 수 없다. 이것은 필치가 빈틈없이 면밀하다고 말하는 것이다. (이에 반해) 장승요와 오도자의 오묘한 작품은 필치 1~2개로 그려어도 사물의 형상이 이미 완성되어 있다. 점과 획을 흘뜨려 때때로 (완전한 형태를 이루기에는) 부족한 점이 있는데, 이것은 필치가 주밀하지는 않지

117) 『歷代名畫記』 “國朝吳道玄 古今獨步 前不見顧陸 後無來者. 授筆法於張旭 此又知書畫用筆同矣. 張既號書顚 吳宜爲畫聖 神假天造 英靈不窮. 衆皆密於盼際 我則離披其點畫 衆皆謹於象似 我則脫落其凡俗. 彎弧挺刃 植柱構梁 不假界筆直尺. 虬鬚雲鬢 數尺飛動 毛根出肉 力健有餘. 當有口訣 人莫得知. 數仞之畫 或自臂起 或從足先.”(조송식역, 『역대명화기』 上 중국 옛 그림을 말하다, 시공사, 2008, pp.134-135)

만 뜻이 주밀한 것이다. 그림에는 소체와 밀체라는 두 화체가 있다는 사실을 알아야만 비로소 그림에 대해 논할 수 있다.<sup>118)</sup>

이와 같이 장언원은 장승요와 오도자의 경우에는 용필을 간결하게 하여 정신을 표현하고, 고개지와 육담미의 경우에는 필치를 세밀하게 하여 그 특징을 나타낸다고 하면서, 전자를 소체(疎體)라 하고 후자를 밀체(密體)라고 했다. 오도자의 작품에 나타난 생략되고 함축적인 표현을 이룬 것이다. 이러한 그의 선묘는 하나의 양식으로 일컬어지게 되는데 이는 곽약허의 『도화견문지』에 다음과 같이 나타나 있다.

조와 오의 두 가지 양식은 (그림을) 배우는 사람들이 따르는 바이다. 당대 장언원의 『역대명화기』에 “북제(北齊, 550~577)의 조중달은 본래 조나라 사람으로 불상을 잘 그리는 것으로 가장 일컬어졌다.”고 하였다. 그가 ‘조’이고 당나라의 오도자를 ‘오’라고 한다. 오도자의 붓(필선)은 기세가 거침이 없고 자유자재하며 의복이 날리는 듯하였다. 조중달의 필선은 그 모양이 조밀하게 겹쳐지고 의복이 (몸에) 바짝 달라 붙었다. 고로 후배들이 (그들의 필선에 대해) “오도자의 옷의 띠는 바람에 날리고, 조중달의 옷은 물에서 나온 듯하다.”고 하였다.<sup>119)</sup>

요컨대 현존하는 오도자의 작품이 적고 진위가 불분명하지만 문헌과 전칭작(傳稱作) 또는 모사본들에 나타난 필획의 특징을 통하여 살펴보면 대상의 외형을 간략화하고 필획의 속도감이 있으며, 곡선적이고 선의 굵기 변화가 있어 역동적인 생동감을 강조한 그의 화풍을 확인 할 수 있다.

118) 앞의 책, p.146 에서 발췌 인용함.

119) 『圖畫見聞誌』 卷一, “曹吳二體 學者所宗 按唐張彥遠歷代名畫記稱 北齊曹仲達者 本曹國人 最推工畫梵像 是爲曹 謂唐吳道子曰吳 吳之筆 其勢圓轉 而衣服飄舉 曹之筆 其體稠疊 而衣服緊窄 故後輩稱之曰 吳帶當風 曹衣出水”(박은화 역, 『곽약허의 도화견문지』, 시공사, 2005, p.73)

## (2) 이공린(李公麟)의 <효경도(孝經圖)>

이공린의 자는 백시(伯時)이고 호는 용면거사(龍眠居士)이다. 부유한 가정에서 태어난 그는 박학하고 대단히 지성적이었다고 한다. 그는 1070년에 진사에 급제했고 관직생활을 하다가 병으로 인해 관직을 떠나 용면산(龍眠山)에서 노년을 보냈는데, 이로 인해 용면거사라고 불렸다. 이공린은 봉당(朋黨)들이 서로 다투던 시기에 왕안석(王安石, 1021~1086)과 교분이 있었고, 그와 사이가 좋지 않은 소식(蘇軾, 1036~1101)과도 막역한 사이로 성격이 원만하였다.

이공린은 말 그림의 대가라고 알려져 있는데 『선화화보(宣和畫譜)』를 보면 “처음에는 말을 즐겨 그렸으며 먼저 말 그림을 잘 그려서 유명해졌다.”<sup>120)</sup>는 기록이 있다. 이러한 기록으로 보아 여러 가지 종류의 그림 가운데서도 특별히 말 그림을 잘 그렸음을 알 수 있다.

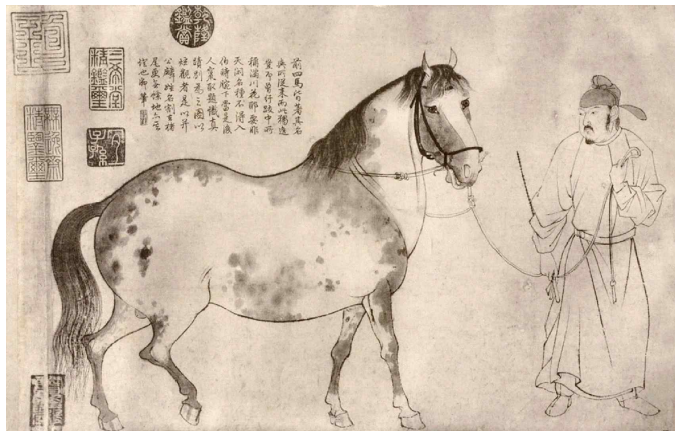
그가 말 그림을 좋아하게 된 이유는 특히 가정환경과 송대라는 특수한 시대적 영향 때문일 것이다. 그가 생활하던 당시는 당 화풍의 말 그림이 상당히 크게 영향을 미치고 있었고 당말(唐末)에는 발전하였으며 말 그림으로 명성을 얻은 전문가들이 있었는데 진평과 한간, 조암, 위후 등을 들 수 있다. 『선화화보』에도 대체적으로 한간의 말을 따라 그렸는데 약간의 변화가 있었다는 기록이 있다.

그의 대표적인 작품으로 <오마도(五馬圖)>와 <효경도(孝經圖)>가 있다. <오마도>는 이공린이 37세에서 40세정도 무렵에 그려진 것으로 추정되는데 그가 황가(皇家)에 있는 말을 좋아해서 그리게 되었다고 한다. [도판 14] 이 그림에는 서명이 없지만 황정견(黃庭堅)의 제발(題跋)이 있는데 이공린의 매우 드문 진품에서도 수작으로 평가받았다. 이 그림은 2차 세계대전 중에 소실된 것으로 알려져 있다. 이공린의 오마도는 이 다

---

120) 『宣和畫譜』 卷七, “由是先以畫馬得名”

섯 마리의 말, 즉 봉두충(鳳頭驄), 금박충(金膊驄), 호두적(好頭赤), 조야백(照夜白), 만천화(萬川花) 등을 황가의 기기원에서 보면서부터 유래된다. 이공린은 말을 그리기 위하여 종일 그 곳을 드나들며 말들을 관찰하였고, 이로 인해 말 그림을 즐겨 그렸다고 한다.<sup>121)</sup> <오마도>에는 여러 종류의 말과 마부가 그려져 있는데 인물의 의습선은 선의 굵기와 전절의 미세한 변화로 각각의 개성을 나타냈으며, 말의 특징도 섬세하게 표현했다. 필획의 속도가 일정하고 중봉, 직필의 용필법을 구사하였다.



[도판 14] 이공린 <오마도> 부분, 29.3×225cm, 지본수묵, 당

이공린의 작품 중에는 <효경도(孝經圖)>가 있다.<sup>122)</sup> 이 작품은 비단에 수묵으로 그려진 것으로 크기가 가로 475.5cm, 세로 21.9cm로서 그 제작 연대는 대략 1085년으로 추정하고 있으며 현재 메트로폴리탄 미술관에 소장되어 있다. 『효경(孝經)』을 도해한 도권(圖卷)으로 가는 선묘로 세밀하게 그려져 있으며 경서의 내용과 18장의 삽도(插圖)가 병치되어 있다. 이 장면은 자식으로서 부모를 섬기는 것에 대해 언급한 것으로 살면

121) 장준석, 앞의 책, pp.135-138 참조

122) 『효경(孝經)』은 경서(經書)의 하나로, 공자가 증자曾子를 위해서 효도(孝道)에 관하여 한 말을 기록한 책이다. 총 1권 18장(十八章)으로 이루어졌다. 효경도는 『효경』 18장의 경문에 의거하여 18개의 각 장면을 설명한 글과 그림을 그린 것으로 두루마리 또는 책자본으로 되어 있다. 권선징악과 충효사상 등 유교적 내용을 그린 것을 권계화(勸戒畵)라고 하는데, 효자의 전기를 그리는 것도 권계화에 속한다.

서 부모를 존경하고 즐거움을 드리는 것에 대한 얘기를 그림으로 나타내었다. 노부모를 즐겁게 해드리기 위해 놀이패가 공연을 하는 모습을 묘사하고 있다. 북을 치고 춤을 추는 사람들과 이를 보며 놀고 있는 어린 아이들을 간략하고 날카로운 선묘로 표현하였다.[도판15]



[도판 15] 이공린, <효경도> 부분, 건본수묵, 21.9×475cm, 송, 메트로폴리탄박물관 소장

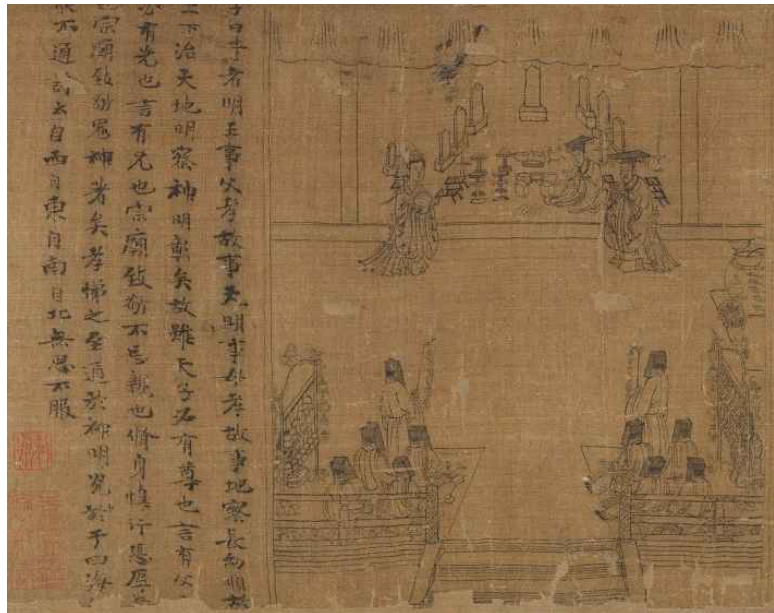
그리고 이 장은 왕이 자신의 돌아가신 부왕과 조상들에게 제를 올리는 장면으로 주술사와 제주를 비롯해 제사음악을 연주하는 사람들이 배석한 모습이다. 이 장면 역시 글로 묘사한 상황을 굵기의 변화가 거의 없는 중봉, 직필의 선묘로 나타내고 있다.[도판16]

효경도의 다른 장면에서도 채색이 없고 굵기의 변화가 적은 선묘로 묘사되어있다. 효경의 18장을 도해하고 있는 그림은 형상을 통하여 의미를 전달하려는 목적과 화면마다 동시에 등장하는 글씨와의 시각적 균형을 위해 백묘를 활용하고 있다.

『선화화보』에 의하면 이공린은 여러 사람들의 장점을 모아서 자신의 것으로 만들어 오로지 일가를 이루고자 새롭게 스스로 뜻을 세웠으며,



전 시대 사람들의 화풍을 그대로 받아들이지 않고 실제로는 요점과 은밀한 화법만을 스스로 모방하였다는 것을 알 수 있다.<sup>123)</sup>



[도판 16] 이공린, <효경도> 부분, 21.9×475cm, 견본수묵, 송, 메트로폴리탄박물관 소장

등춘(鄧椿)의 『화계(畫繼)』<sup>124)</sup>를 보면 오도자와 그의 그림에 대하여 다음과 같이 말한다.

그림의 육법은 완전하게 견비하기가 어려우나, 당대 오도자와 송대 이공린이 비로소 육법을 견할 수 있었을 뿐이다. 오도자의 필치는 호방하여 긴 벽과 큰 두루마리에 구애되지 않았고 기이한 솜씨를 끝없이 표현하였다.

백시(이공린)는 철저하게 스스로 착감하여 정심지(澄心紙) 위에만 기이

123) 『宣和畫譜』 卷七, “集衆所善以爲其有 更自立義 專爲一家. 若不踏襲前人 而實陰法其要.”

124) 『화계』는 송대 등춘이 1170년 전후에 당대 장언원의 『역대명화기』와 송대 곽약허의 『도화견문지』를 이어서 기술한 책으로 희녕(熙寧)7년(1074)에서부터 송 건도(乾道)3년(1167)에 이르는, 94년간 219명의 화가에 대한 사실을 기록한 것이다.

한 운필로 교묘하게 그렸다. 그의 걸출한 그림은 아직 보지 못했는데, 그것은 그가 큰 그림을 그릴 수 없는 것은 아니다. 대개 실제로 그가 장벽과 큰 폭에 그리는 것은 못 화공들이 하는 일에 가깝다고 여겼기 때문일 것이다.<sup>125)</sup>

그가 말한 바와 같이 이공린은 오도자와는 다른 시대적 미감을 창출하기 위한 변화를 추구하였음을 짐작하게 된다.

송대는 관음상의 양식들이 새로운 형태로 전환되는 시기이다. 이 시기에는 문인들이 관음에 대해 많은 관심을 가지면서 관음의 모습도 변화가 생기기 시작하였다. 이공린의 <자재관음(自在觀音)>은 가부좌에 손톱을 마주 댄 채 자재하는 모습을 갖추었는데, 이공린은 “세상 사람들은 아무렇게나 앉아있는 것을 자재한다고 하는데, 자재는 마음에 있는 것이지 모습에 있는 것이 아니다”라고 말했다.<sup>126)</sup> 이렇듯 인물의 표현에서도 형식화된 외형의 틀을 따르기보다 내면의 표출을 중시하고 있음을 짐작할 수 있다. 이공린의 화법은 <면주도(免胄圖)>, <유마연교도(維摩演教圖)> 등을 통해서 알 수 있는데, 이들 그림에는 대체로 색을 칠하지 않았으며 단선으로 그려진 것으로 백묘법이라 할 수 있다. 초도의 형태에 머무르지 않고 변화된 미감을 반영하여 독자적인 회화양식으로 승화시켰다.<sup>127)</sup>

---

125) 鄧椿, 『畫繼』 「論遠」 “畫之六法, 難以兼全, 獨唐吳道子. 本朝李伯時, 始能兼之耳. 然吳筆豪放, 不限長壁大軸, 出奇無窮. 伯時痛自裁損, 只於澄心紙上運奇布巧, 未見其大手筆, 非不能也, 蓋實矯之, 恐其或近衆工之事.”

126) 鄧椿, 『畫繼』, 卷3, “龍眠居士李公麟 又畫自在觀音, 跏趺合爪, 而具自在之相 曰 世以破坐爲自在, 自在在心, 不在相也.”

127) 앞의 책, p.145



### (3) 이상좌의 <불화묵초첩(佛畵墨草帖)>

이상좌(李上佐)는 조선 초기에 활동한 도화서 화원이다. 자는 공우(公祐), 호는 학포(學圃), 본관은 전주(全州)이다. 어숙권(魚叔權)의 『패관잡기(裨官雜記)』에 의하면, 본래 어느 선비의 가노(家奴)였으나 어렸을 때부터 그림에 뛰어나 중종의 특명으로 도화서 화원이 되었다 한다.

가계에 대해서는 이상좌와 이배련(李陪連)을 동일인으로 보는 견해와 다른 인물로 보는 두 가지 설이 있다. 허균의 「이정애사(李楨哀辭)」에 의하면 이정의 부친은 이승효, 숙부는 이흥효, 조부는 이배련이라고 한다. 『패관잡기』에 의하면 이흥효는 이상좌의 아들이다.

도화서 화원으로 1545년 중종어진을 이암, 석경(石璟)과 함께 추사(追寫)하였다. 1546년에는 공신들의 초상을 그려 원종공신의 칭호를 받았으며, 1549년 예조에서 한나라 유향이 편찬한 『열녀전』을 국역할 때 그 삽화를 그렸다고 전해지며, 기녀 상림춘의 요청으로 신중호의 시에 기반한 그림을 그리기도 하였는데 그 내용으로 미루어 산수인물화였을 것으



[도판17] 이상좌, <불화묵초첩(佛畵墨草帖)>, 각 31.1×50.7cm, 지본수묵, 16세기, 리움미술관 소장

로 추정된다.<sup>128)</sup> <송하보월도(松下步月圖)>와 <나한도(羅漢圖)>를 그렸으며, 조선 전기 회화사에서 중요한 위치를 차지하는 화가로 산수와 인물뿐만 아니라 불화제작으로도 유명하였다.

조선전기에 시행된 불교에 대한 폐불(廢佛) 정책은 고려시대 이래 이어져온 불교의 지지기반을 무너뜨려 그 위세를 크게 축소시켰다. 그러나 이전부터 면면히 내려오던 종교로서의 불교에 대한 신앙은 왕실 및 민간에서 계속되었는데 특히 왕실 내 왕족과 종친들을 중심으로 한 왕실발원 불사는 기득권 계층의 종교적 산물이라고 할 수 있다.<sup>129)</sup>

이상좌가 불화제작에 관여했다는 자료는 그의 <불화묵초첩>으로 확인할 수 있다. 이 화첩은 미수(眉叟) 허목(許穆, 1595~1682)이 소장했던 것으로 이상좌가 그린 10점의 불화초본이 수록되었다.[도판17]  
<불화묵초첩>에는 허목의 발문이 함께 전하는데 그 내용을 살펴보면 다음과 같다.

이상좌의 묵화로 그린 불화 6장이 있었는데 그 중에 하나를 공자 낭선군이 그림을 좋아하여 구해 가졌다. 그림이 종이의 앞뒤로 그려져 있으니 모두 12면이다. 우리 중종 명종 이전에 그림으로 유명한 사람을 말하면 고인(顧仁)과 안건(安堅)은 산수를 잘 그렸고, 이상좌의 인물화는 신묘하다 일컬어졌다. 이 늙은이도 상좌가 먹으로 그린 불화초본을 얻었는데 거의 천고의 절화(絶畵)였으니, 귀신이 묘경(妙境)에 들어가지 않고서야 어찌 이와 같을 수 있으랴. 백 대 뒤라도 반드시 이 그림을 알아보는 사람이 있어서 사랑할 줄 알 것이다.  
신해년 8월 2일 미수는 쓰다.<sup>130)</sup>

128) 김영원, 『한국 역대 서화가 사전』, 국립문화재연구소, 2011, p.1648

129) 유경희, 「왕실 발원 불화와 궁중 화원」, 한국불교미술사학회 (구 한국미술사연구소), 2006

130) <李上佐佛畵墨草帖> - “李上佐 [佐] 佛畵墨草六 其一公子朗善君愛畵求取之 畵本紙前後 皆有之共一十二 自我中明以前 言明於畵者 顧仁安堅畵山水 李上佐 [佐] 畵人物稱神妙 老人得上左佛畵墨草 殆千古絶畵 不得鬼神之妙其能此乎 百代之下 必有知此畵者 知愛之也 中光大淵獻南呂旁死魄眉叟書”

현재 이 <불화목초첩>의 10점은 삼성미술관 리움에 소장되어 있고, 낭선군 이우가 가져갔다고 하는 2폭은 발견되지 않았다.<sup>131)</sup> 이 불화는 비록 이상좌의 것으로 여겨지지만, 이상좌 가문의 화원들이 그의 가법을 따랐으므로, 이상좌 가의 화풍이 존재했을 가능성을 시사해준다고 할 수 있다. 불화첩 중에서 여의(如意)를 들고 있는 둥근 얼굴의 제15나한의 모습은 회화적인 선으로 데생하듯이 빠르게 묘사한 초본이지만, 역시 한 획으로 콧대를 그리고 콧망울을 그리는 방법에 있어선 그가 참여한 왕실 발원 불화들과 동일하다.<sup>132)</sup>

이상좌의 <불화목초첩>은 초고의 형태를 띠고 있다. 앞서 백묘의 성격에서 언급하였듯이 완결된 형식은 아니지만 허목의 글에도 나타난 것처럼 이미 그 당시에 거침없는 선의 운동성과 생동감을 높이 평가하고 있음을 알 수 있다. 흐린 먹선으로 대상의 외형을 찾아가는 과정에서 나타난 중첩의 효과는 백묘 표현에 역동성을 느끼게 한다. 나아가 이러한 초본의 형식은 전범(典範)으로써 주제를 상징화시키는데 기여하기도 하였다.

---

131) 이상좌의 불화첩에 관련해서는 황정연, 「허목, 이우, 그리고 이상좌불화첩」, 『문헌과 해석』, 문헌과 해석사, 2003, pp. 82-102 참조.

132) 노세진, 「16세기 王室發願 佛畵의 一考察」, 東岳美術史學, 2004, Vol.5, p. 96

#### (4) 김홍도의 <십로도상첩(十老圖像帖)>

조선의 대표적인 화가로 김홍도의 작품은 잘 알려진 풍속화나 도석인물화 이외에도 산수화나 화조, 사군자 등 다양한 분야에 걸쳐 광범위하게 나타난다. 이 중 백묘로 그려진 <신언인도(愼言人圖)>와 <십로도상첩>이 있다. 이 두 작품은 백묘라는 점과 함께 그림에 강세황의 글씨가 들어갔다는 공통점이 있다. 스승과 제자로 알려진 두 사람은 이 두 작품 이외에도 여러 작품에서 합작하여 돈독함을 알 수 있다. 사실적이고 해학적인 화풍으로 알려진 그의 문인적 풍모가 나타난 예라 할 수 있다.

<신언인도>는 최초의 기년작으로 1773년에 당시 29세였던 김홍도가 그려 정범조(丁範祖)에게 준 것으로 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있다. 신언인은 말을 삼간 옛 사람을 말한다. 강세황의 화제를 보면 말로 인해 벌어진 수 있는 화(禍)를 경계하고 마음을 다스리도록 하고 있다. 그림을 보면 물기가 적고 짙은 묵선으로 그려져 있는데 끝이 둔한 독필(秃筆)로 그려져 있어 무게감이 있다. 기필은 강하고 행필에서 꺾임이 있으며 수필은 갈필로 거칠게 표현되어 있는데 이는 꺾두묘나 절로묘를 연상시킨다. 유교적 전통과 묵직한 필획의 표현이 어울려 나타나고 있다.<sup>133)</sup>[도판18]



[도판18] 김홍도, <신언인도>  
114.8×57.6cm, 지본수묵, 국립중앙  
박물관 소장

133) 김성희, 「18종 인물화 묘법의 개념과 조선후기 인물화 묘법」, 『미술사학연구』, 2000. 9 p.67 참조

<십로도상첩>은 신숙주의 동생인 신말주(申末舟·1429~1504)가 은퇴 후 전북 순창 남산에 귀래정(歸來亭)을 짓고 살았는데 같은 마을의 이윤철(李允哲), 안정(安正), 설산옥(薛山玉), 장조평(張肇平) 등 9명의 노인을 초청해 당계회를 열었고 이 장면을 화폭에 옮긴 것이다. 신말주가 그렸는지 확실하지는 않지만 1499년 그려진 <십로계축도>가 후손에게 전해졌으나 세월이 오래되어 그림이 훼손되었고 이를 강세황과 김홍도에게 청하여 새로 그린 것이다.



[도판18] 김홍도, <십로도상첩>  
33.5×28.7cm, 지본수묵, 1790, 리움미술관 소장



[도판20] 전 신말주, <십로계축도>  
38×208cm, 지본수묵, 1499

<십로계축도>와 <십로도상첩>을 보면 계회에 참여한 노인들이 각자 지은 시가 초상과 함께 쓰여 있고 일종의 모본으로서 두 그림의 관계를 짐작할 수 있다. <십로계축도>는 채색이 되어있으며 필획의 결구나 형태의 짜임새가 부족하지만 일렬로 인물을 병치시켜 각각의 특색을 부각시키려고 하였다. <십로도상첩>은 김홍도의 다른 작품에 나타난 분방한 선묘에 비해 다소 경직된 모습이 보이지만 채색을 과감히 생략하여 필의를 강조함으로써 모본을 재해석한 그의 역량이 나타난다.[도판19][도판20]

그 중에 장조평이라는 인물이 그려진 것을 보면 <십로도상첩> 중 유일하게 단원의 관지(款識)가 들어 있고 화면의 좌측에는 큰 소나무가 김홍도 특유의 필치가 나타나 있다. 소나무 아래에는 장조평이 음식이 가득 차려진 상 앞에 여유롭게 앉아 있고 전경에는 음식을 준비하는 두 여인의 모습을 볼 수 있다.

김홍도의 <신언인도>는 간결한 선묘로 인물의 성격을 묘사하였고, <십로도상첩>에서는 색채를 생략하여 모본을 재해석함으로써 문인적인 흥취를 더했다. 또한 이러한 도상이 기록과 계승의 목적으로 모본의 역할을 함으로써 전형화의 가능성을 찾을 수 있었던 점은 주목할 만하다.

## (5) <조수희화(鳥獸戲畫)>

일본의 백묘화로 12세기 후반에 유행한 두루마리 그림인 <조수희화>가 있다. 이 시기는 <원씨물어(源氏物語)>나 <신귀산연기(信貴山緣起)>와 같은 설화를 바탕으로 한 두루마리 그림[繪卷]이 유행하였고 이는 궁중화사나 화승[繪佛師]에 의해 그려졌다. <조수희화>는 작자가 누구인지 알려져 있지 않지만 불교 또는 세속적인 이야기를 다룬 두루마리 그림으로 유명하다. 13세기 이래 교토(京都)의 서북쪽 산속에 있는 고산사(高山寺)에 보관되어 온 것으로 네 권으로 구성되어 있다. 목선으로만 된 이 그림들은 주제나 양식에 있어 통일성이 없는 것이 특징이다. 그림을 동반하여 그 내용을 설명하는 글이 없어 각 장면의 의미를 파악하고 상호연관성을 유추하기 힘들다.

제1권은 수영, 활쏘기, 승마, 씨름 등 사람의 행동을 흉내 내는 원숭이, 토끼, 개구리의 익살스런 모습이 나타난다. 이 중에는 토끼가 원숭이를 쫓는 장면이 있는데 이를 두고 무사계급의 대두로 쇠퇴한 귀족계급을 은유한 사회적 풍자로 보는 견해도 있다. 또한 연화대좌에 앉아서 부처의 노릇을 하고 있는 개구리에게 고승의 복장을 한 원숭이가 기도하는 모습





[도판21] <조수회화>(부분), 30.6×1149.6cm, 지본수묵, 12세기, 교토 고산사

은 당시 부패한 승려계급에 관한 역설적인 폭로로 여겨지기도 한다.[도판21] 제2권은 말, 개, 닭 등 동물이 의인화 되지 않고 그대로 등장한다. 제3권은 승려들이 속인과 노는 장면과 동물이 사람을 흉내 내는 모습을 보여준다. 제4권은 특징을 간략화 시켜 익살맞은 행동, 불교의식 장면, 사원 건축 장면 등을 해학적으로 묘사하고 있다.<sup>134)</sup>

인간의 모습을 동물로 은유함으로써 해학적 분위기를 나타내며 백묘 표현으로 화면을 단순화시켜 서사성을 부각시켰다. 서사성은 중축이나 횡권이라는 전통적인 화면의 크기나 비례와 같이 전개방식에서 기인하기도 하지만 색채의 배제라는 측면도 중요하다.

모필로 그려진 것은 아니지만 목판으로 제작된 삼강행실도나 오륜행실도는 흑백의 화면에 그림과 글을 함께 병치시켰다. 기록과 계도를 목적으로 원활한 의미 전달을 하고자 한 것이다. [도판22]



[도판22] <오륜행실도>, 목판본, 32.5×21.0cm, 조선

134) 아키야마 테루카즈, 이성미 역, 『일본미술사』, 예경, 1992, pp.97~104

이공린의 <효경도>나 김홍도의 <신언인도>, <십로도상첩>에서도 글과 그림의 조화 또는 글을 해석하여 그림으로 표현하는 도해적 성격을 발견할 수 있다. 모필로 그려진 것은 아니지만 삼강행실도나 오륜행실도가 흑백의 화면으로 글과 그림이 병치되어있는 것은 백묘가 문자적 특성이 강하다는 것을 보여준다.

회화적 상징의 구현으로서 백묘 표현은 그 연원에서 나타난 것처럼 초본의 역할에서부터 시작하여 독자적인 형식으로 발전하였고, 서예 표현과도 조형요소로서 선 형식을 공유함으로써 기법적인 전개가 유사함을 알 수 있었다. 이는 18종에 이르는 다양한 선묘로 분화되어 개성적인 필획으로 나타났다. 백묘 작품에서 대표적인 작가로 오도자와 이공린은 크게 난엽묘와 철선묘로 분방하고 정세한 백묘의 특성을 구체화하였다. 이상좌는 초본으로써 정제되지 않았지만 역동적인 백묘의 생동감을, 김홍도와 일본의 회권인 조수희화는 백묘의 서사성을 확인시켜주었다.

이와 같이 백묘는 간략하고 단순한 시원적 표현방법으로 생각이나 감정을 표출할 수 있으며 그 자체로 작가를 상징하게 된다. 또한 색채의 배제라는 시각정보의 생략은 극적인 효과를 주어 상상력을 자극함으로써 이야기 중심의 화면 전개를 유도한다. 이러한 점은 본인의 작품에서 주제표현에 중요한 영향을 미친다.



## IV. 손의 상징성과 심미적 표현

손으로 이루어지는 일은 열거하기 어려울 정도로 단순한 것부터 복잡한 작업에 이르기까지 매우 다양하고 복잡하다. 특히 창작에서 손은 무엇보다 중요한 매개체다. 하지만 전통회화에서 소재로서 손을 주목한 경우는 드물다. 최근 현대미술에서 행위의 주체이자 외부세계와 맞닿아있는 도구로서 몸에 대한 관심이 커지면서 신체의 일부나 전체를 작품화시키는 경향이 있다. 더욱이 손은 언어를 보완하거나 대체함으로써 뜻을 전달하는데 중요한 역할을 한다. 나아가 언어로 표현하기 힘든 생각이나 감정을 전달하기도 한다. 본인은 상황에 따라 기호적, 문자적, 형상적 특징을 지닌 손의 상징성을 표현의 소재로 주목하였다.

따라서 본 장은 손의 상징성이 어떻게 발생하고 의미로 고착화되며, 작품으로 구현되는지 알아보려고 한다. 먼저 손의 상징성을 형태와 움직임으로 나누어 살펴보고 전통회화와 현대미술에 나타난 손의 표현을 작품을 통하여 구체적으로 고찰할 것이다.

### 1. 손의 형태와 심미적 표현

#### 1) 삶의 반영으로서의 손

손의 구조는 신체에서 가장 많은 27개의 작은 뼈와 관절이 밀집되어있으며, 이를 연결하고 움직임을 가능하게 하는 근육과 힘줄, 피부와 피하지방으로 이루어져있다. 손은 팔꿈치에서 손목까지 이르는 아래팔에 붙어있는 부분으로 손바닥과 거기서 뻗어 나온 다섯 개의 손가락을 이룬다. 손가락은 물건을 당기거나 들어올리기 위해 구부러지기도 하고, 공을

던지거나 밀기위해 펴지기도 한다. 손은 근육이나 관절의 상태를 뇌로 전달해서 움직이도록 조절하는 고유 감각을 지녔다. 운동기관이면서 동시에 감각기관으로 작용하는 것이다.

직립보행으로 자유로워진 두 손은 인간의 역사에 많은 변화를 가져왔고 영장류의 손에는 이러한 진화의 역사가 담겨있다. 간단한 기관처럼 보이지만 손을 사용한 흔적에 따라 개인의 역사가 새겨진다. 뼈마디가 굵고 거친 테레사(Teresa, 1910~1997)수녀의 손이나 가늘고 섬세한 장 콕도(Jean Cocteau, 1889~1963)의 손처럼 손가락이나 피부의 생김새는 그 사람이 지내온 시간을 고스란히 드러낸다. [도판23][도판24]



[도판23] 메리 앨런 마크, <마더 테레사>, 16.5×24.1cm, 젤라틴 실버프린트, 1981

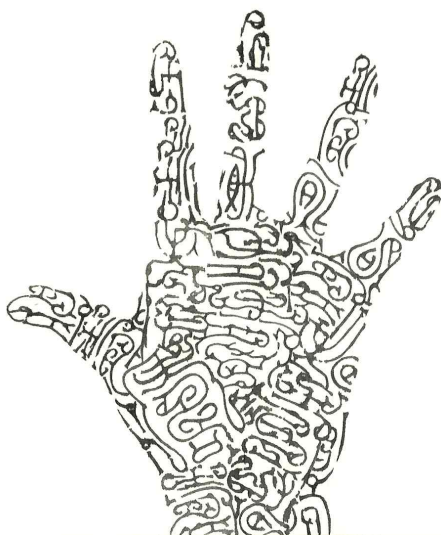


[도판24] 버렌스 아벳, <장콕도의 손>, 18.7×23.8cm, 젤라틴 실버프린트, 1927

손에는 유전학적 정보나 후천적인 활동의 결과가 기록되어있는데 이는 지문(指紋)이나 손금에 나타나게 된다. 지문은 손가락 끝에 나있는 융기 무늬를 말하며 사람마다 달라 개개인을 식별하는데 쓰이기도 한다. 손금은 길흉이나 봉록(俸祿)을 예지하거나 기질이나 성격을 판단하는 근거로 동양과 서양에서는 수상술(手相術)을 발달시켰다.<sup>135)</sup> 지문과 손금은 선의 형태로 나타나는데 이는 의미와 형상의 밀접한 관련성을 보여준다.

135) 사람의 운세는 창조주인 신 또는 하늘에 의해서 미리 정해지며, 그것은 손가락과 손바닥의 형태와 금으로 나타나 있다고 생각해서 이를 <수상(手相)>이라고 하고, 이 수상을 풀이하기 위한 기술이나 이론을 수상술 또는 수상학(palmistry)이라고 한다. 기원전 3000년경에 인더스강 상류에서 중류에 걸쳐서 이주하고, 모헨조다로나 하라파의 고대도시문화를 구축한 민족이 수상술을 창시했다고 한다.

유전학자는 지문을 신체에 기록되어 있는 유전적 생체구조 특성이나 성격으로 읽는다. 의사는 병을 진단하거나 다운 증후군, 터너 증후군, 클라인펠터 증후군 같은 선천성 호르몬 이상을 진단하기 위해서 지문을 연구한다.<sup>136)</sup> 범죄 현장에서 우연히 발견된 ‘날인(捺印)’을 분류하고 신원을 파악하는 과학 수사원과 지문감식원도 있다. 지문은 죽을 때까지 변하지 않고 똑같은 무늬를 가진 사람이 없다는 특징이 있다. 일시적으로 지워지는 일은 있지만 그 원형은 다시 복구된다. 현재까지 다른 손가락에서 똑같은 지문이 발견된 예는 없다고 한다.<sup>137)</sup>



[작품 1] <손금>, 35×35cm, 지본수묵, 2016



[도판25] 아네트 메사제, <손금(The lines of the hand)>, 1988-1990

136) 지문 분석 과학은 피문학(皮紋學, dermatoglyphics)이라고 하는데 이는 1926년에 해럴드 커민스 교수가 채택한 용어이다. 좀 더 오래된 용어로 지문학(指紋學)이라는 말이 있다.

137) 각 손끝 용기의 특색은 지문 분류의 근거가 되는데 용선은 끊기지 않고 매끄럽게 이어지는 것이 아니다. 어떤 것은 갑자기 끝나고 어떤 것은 분기하며 또 갈라져서 섬처럼 고립되는 양상이 되는 것이 있는가 하면 끝이 갈라져서 섬처럼 고립되는 양상이 되는 것도 있다. 용선의 형태를 기준으로 쓰게 된다.(John Napier, 이민아 역, 『손의 신비』, 지호, 1999, pp.179-181 참조)

손금은 주먹을 쥔 때 밑에서 받쳐주고 있는 관절의 움직임에 따라 여닫히는 피부의 영구적인 주름이다.<sup>138)</sup> 이 주름은 피부 깊숙한 부분을 채워주고 있는 세포와 피부를 고정시킴으로써 생겨나는, 피부의 균형 상태에 의한 선이다. 그 아래를 받쳐주는 관절과의 관계 때문에 손금은 손의 동작에 주요한 축을 이룬다. 손금에 어떤 심리나 예언의 의미가 담겨있다는 주장에 아무런 과학적 근거가 없지만 손이 직업이나 질병상태, 또 어느 정도까지는 기질과 성격의 근거를 보여준다는 사실은 잘 알려져 있다.<sup>139)</sup> 뿐만 아니라 손의 형상적인 특징은 현대미술의 모티브가 되기도 한다.

프랑스의 현대미술작가인 아네트 메사제(Annette Messager, 1943~)는 손과 발을 소재로 한 연작을 했는데 그녀는 자신의 손금사진에 드로잉을 하여 삶의 단상을 상징적으로 보여주었다. 본인의 작품인 <손금>은 의미로 고착화된 손금이 상징하는 여러 가지 의미 중 목숨을 의미하는 한자로 수(壽)를 조전체와 전서 등의 서체를 차용하여 손의 형상을 그림문자로 표현하였다. [작품 1][도판25]

이렇듯 손의 형태는 진화의 흔적이자 개인의 역사를 대변하기도 하고, 지문과 손금은 선의 밀집과 교차로 개개인을 구별하거나 증명하고 건강이나 기질, 성격을 짐작하게 한다. 따라서 선천적 특징과 후천적 행위의 결과가 반영된 손은 인간의 삶을 상징하며 예술 영역에서 상징화된 소재로 쓰이게 된다.

138) 주요 손금은 두 줄의 수평선과 두 줄 혹은 세 줄의 수직선으로 구성된다. 손바닥에서 가장 눈에 띄는 수평선은 재물선으로, 손 안쪽 또는 자뼈의 경계선으로부터 집게와 가운데손가락 사이의 오목한 부위로 이어지며, 감정선은 손바닥의 중간 부분에서 시작해서 손의 노뼈 경계선 쪽을 향해 구부러지는데, 재물선과 살짝 평행으로 가다가 나중에 가서는 따로 갈라진다. 엄지에 가장 가까운 수직선은 수상가들이 생명선이라고 부르는 선이고 태아 때 제일 먼저 생겨난다. 두 번째 수직선은 손바닥을 자뼈 부위와 노뼈 부위로 분할하는 선으로 운명선이다. 이 두 손금은 엄지의 주요 피부 돌쩌귀이다. 주름선은 온몸에 나타나며 피부가 부위별로 자연스럽게 필요한 정도로 각 방향으로 뻗을 수 있도록 해준다.(John Napier, 이민아 역, 『손의 신비』, 지호, 1999, pp.53-57 참조)

139) John Napier, 이민아 역, 『손의 신비』, 지호, 1999, pp.50-51 참조.

## 2) 기록과 인위의 흔적으로서의 손

손의 형태가 표현되면 상징성은 더욱 명확하게 나타난다. 아르헨티나 산타크루즈 지방의 리오펜투라스 암각화(Cueva de las Manos, Rio Pinturas)에는 동물이나 사냥 장면 이외에 손의 형상으로 가득 채워진 벽면이 있다. 이 선사시대 벽화에는 기호나 그림문자가 아닌 수많은 손도장이 찍혀있어 ‘손의 동굴’이라고도 불린다. 손도장은 바위에 손을 얹고 안료를 뿌려서 손의 윤곽을 드러나게 하는 스텐실 기법으로 그려졌는데 이는 주술적 제의나 원초적 생명력을 느끼게 한다.[도판26]

원시인류의 손은 벽화에 나타나 그 곳에 누군가가 있었음을 증명하는 동시에 그 존재가 지닌 표현욕구와 의지를 상징적으로 보여준다. 이와 같은 손의 흔적은 서구의 현대미술에서도 상징으로 나타난다. 초현실주의 국제전 전시의 도록 첫 장에 실린 브르통(André Breton, 1896~1970)의 손바닥 지문이 그것이다.[도판27] 이 전시는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)이 원시적 충동을 공유하는 공동체 개념을 구현하



[도판26] 리오펜투라스 암각화 기원전 9500~1300, 아르헨티나

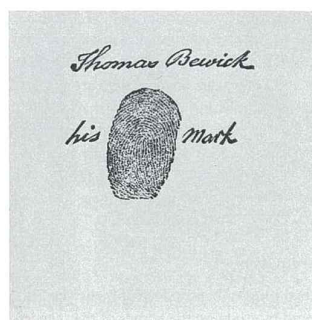


[도판27] Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain 전시, D'Arcy Gallery, New York, 1960

고자 기획한 것이다. 이 손바닥 도장은 본능적 표현 충동을 가진 개별적 인간이야말로 모든 집단 문화의 기원이라는 관점을 상징적으로 보여준다.<sup>140)</sup> 두 도판은 서로 많은 시간의 차이를 두고 있지만 인류의 역사가 시작된 이후 인간의 존재를 각인시키는 인위의 흔적으로 강렬한 인상을 남긴다.



[도판28] 안중근, <경천(敬天)>, 지본수묵, 1910



[도판29] 토머스 비위크의 서명, 목판

기원전 3세기 중국의 상인들은 믿음의 표식이자 개인의 상징으로써 지문을 봉인(封印)<sup>141)</sup>으로 사용하기도 하였다. 판화가이자 자연사를 주제로 그렸던 세밀화가 토머스 비위크(Thomas Bewick, 1753~1828)는 자신의 작품에 지문을 찍고 “토머스 비위크, 그의 지장”이라고 “서명 날인”을 했다.<sup>142)</sup> 안중근(安重根, 1879~1910)의 유묵(遺墨)에는 낙관과 함께 손도장이 찍혀있다. 거사를 치르기 전에 자른 무명지는 독립의 결연한 의지를 나타내는 상징이 되었다.[도판28][도판29]

이렇듯 지문은 생체적 특징을 포함한 인간의 정보의 반영이자, 예술적인 측면에 있어서 낙관이라는 작품의 일부로도 그 역할을 수행해왔다.

140) 이은주, 「초현실주의 미술에 나타난 초현실의 특성 연구-이질적 요소 간의 소통 구조를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원, 2016, pp.133~134.

141) 봉인은 일반적으로 편지나 문서를 밀봉(密封)한 자리에 도장을 찍거나 또는 그렇게 찍힌 도장을 뜻한다.

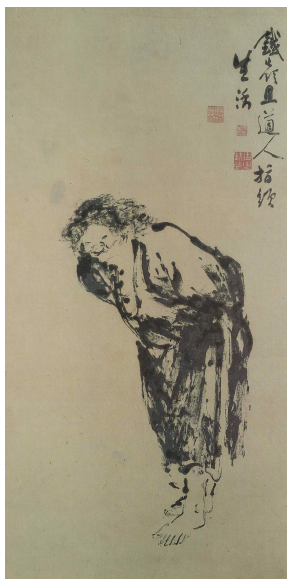
142) 앞의 책, p.182



### 3) 회화표현의 도구로서의 손

인간은 의사표현의 도구를 꾸준히 개발하고 변화시켜왔다. 원시시대에는 동물의 뼈나 돌을 날카롭게 깨거나 갈아서 단단한 껍질에 새기기도 하고 그을음이나 동식물에서 얻은 재료로 동굴에 벽화를 그리기도 하였다. 모필의 발명은 특히 선의 표현을 다양하게 구사할 수 있도록 만들었다. 모필의 표현이 점차 기술적으로 완숙해지면서 재료와 용구의 한계를 극복할 수 있는 새로운 방법적인 시도가 생겨났다. 그 중에는 신체를 직접 표현의 도구로 쓰기도 하였는데 지두화(指頭畵)가 그것이다.

지두화란 일반적으로 붓을 제외한 손이나 발, 나뭇가지, 바늘 등을 사용하여 그리는 그림을 뜻하고, 의미를 좁히면 손으로 그리는 것을 지칭하는 용어인데 때로는 지화(指畵)라고도 한다. 이는 중국의 회화사에서 주류를 이루었던 모필화법(毛筆畵法)의 측면에서 보면 상당히 파격적인 기법이라 할 수 있으며 독창적이고 새로운 미감을 표출하였다.



[도판 30] 고기패, <신선도>, 90.8×45.7cm, 지본수묵, 개인소장



[작품 2] <땅힘>, 185×120cm, 지본수묵, 1999

8세기경 당대의 장조(張瑑)에서 비롯된 지두화는 청대에 이르러 유행하게 되었다. 17·8세기에는 실사구시를 바탕으로 하여 실학정신이 팽배해 있었고 전반적인 사회, 문화, 경제적 상황의 변이가 진행되던 시기였으며 회화에서는 서양화법과 기존의 정통화풍에서 벗어나 독창적인 미감을 추구하려는 개성주의적 화풍이 나타났다. 지두화는 이러한 시대상황과 맞물려 독창적인 화풍으로 발전한다. 대표적인 지두화가로 고기패(高其佩 1662~1734)가 있다.

고기패의 <신선도>는 신선의 머리카락이나 옷 주름 표현을 보면 지두화의 특징이 잘 나타난다. 손가락으로 찍거나 손톱으로 그어서 표현하기 때문에 중간에 지문이 보이거나 비백이 있고 비벼져서 짧게 끊긴 선을 발견할 수 있다. 여과되지 않은 거친 흔적은 화면에 생동감을 더해준다. [도판30] 본인의 작품<땅힘>은 지두화를 변용하여 자연의 원시적 생명력을 표현한 것이다. 유리판 위에 먹을 칠하고 손가락으로 문질러 그린 후 종이에 찍는 모노타입 형식의 기법을 이용한 것이다.[작품 2]



[도판31] 마커스 허비, <마이라>, 1997



[도판32] <마이라> 부분 확대



영국의 현대미술작가인 마커스 하비(Marcus Harvey, 1963~)는 1997년 가을 런던 로열아카데미에서 열린 전시인 《센세이션(Sensation)》에 대형 초상화를 출품했다. 데미안 허스트(Damien Hirst, 1965~)를 비롯한 젊은 작가들의 충격적인 작품에 대한 논란이 끊이지 않았는데 이 중 작품<마이라(Myra)>는 어린이 연쇄살인범을 아이들의 손에 물감을 찍어서 그린 것이었다.<sup>143)</sup> 일정한 거리를 두고 본 그림은 관람객에게 초상화일 뿐이지만 가까이 다가가서 발견한 손의 흔적은 끔찍한 희생의 기억을 떠올리는 장치가 된다.[도판31][도판32]

이렇듯 중국의 지두화가인 고기패는 붓이 아닌 손가락을 선택함으로써 이색적이고 개성적인 화풍을 이루었고, 영국의 현대미술가인 마커스 허비는 역설적인 화면구성으로 충격을 주는데 손을 이용했다. 손은 독특한 질감과 감성을 자극하는 회화표현의 도구로 쓰임으로써 작가만의 독특한 개성을 표현하기도 하고 주제를 부각시키기 위한 장치로서 역할을 한다.

#### 4) 상징 부호로서의 손

동아시아 전통회화에서 형상의 상징적인 표현은 서예나 사군자와 연관성이 깊다. 이는 대상의 현시적인 구현보다 내재한 의미를 중시하는 공통된 특징이 있다. 서예가 문자의 표현인 것처럼 본인의 작품에서 상징화된 손은 발화된 내면을 추상화시키는 역할을 한다. 언어나 문자와는 다르게 세밀하고 다양한 차이를 명료하게 전달하는데 유용하다. 즉 상징화된 손의 표현은 하나의 그림문자와 같다. 이러한 특징은 서구의 전통회화에서도 유사하게 나타나는데 일상생활과 창작과정에서 점차적으로 발현되었다.<sup>144)</sup>

서구의 옛 화가들은 초상화를 그리거나 서사적 내용을 암시할 때 손의

143) 임근혜, 『창조의 제국』, 지안출판사, 2009, pp.61~66

144) 손의 상징적인 표현의 예로 불교미술의 수인과 천수관음상에 관한 내용은 본 장 2절 ‘손의 움직임과 심미적 표현’에서 구체적으로 설명하고자 한다.

모습을 자주 활용하였고 손의 묘사에 많은 관심을 가지고 있었다. 따라서 손의 표현에 대한 연구도 철저하였으며 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519)나 미켈란젤로(Michelangelo Buonarroti, 1475~1564) 등의 화가는 손만을 그린 소묘가 많이 남아있기도 하다. [도판33] [도판34]



[도판33] 레오나르도 다빈치,  
〈손 습작〉, 1474



[도판34] 미켈란젤로, 〈다른 이를 그리는  
손 습작〉, 15세기경

독일의 화가이자 판화가인 뒤러(Albrecht Dürer, 1471~1528)는 <기도하는 손>이라는 작품으로 유명하다. 이 작품은 자신을 돕기 위해 그림을 포기한 동생의 기도하는 손을 그린 것이다. 고된 노동으로 비틀린 동생의 손은 단순한 습작을 넘어 숭고함을 상징하는 표상으로 널리 알려졌다.[도판35] 이론가이기도 했던 그는 고전적인 인체미를 탐구와 함께 많은 제단화를 제작하였고 이를 위하여 손이 등장하는 수많은 습작을 남겼다. 작품을 완성하기 위한 기초 연구로서 면밀한 손의 표현 연구가 선행되었음을 알 수 있다.

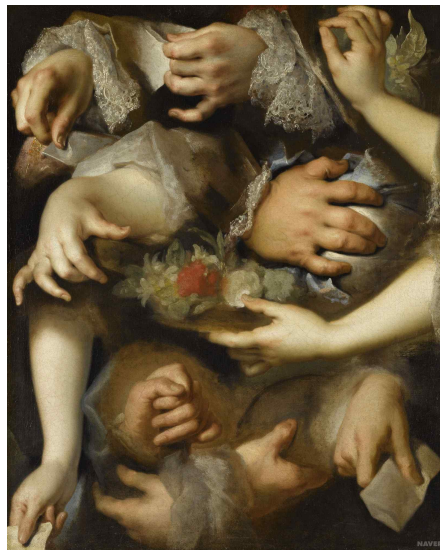
네덜란드의 화가 제라르 드 래레스(Gerard de Lairesse, 1597~1667)는 그의 책인 『회화의 기술』(1738)에서 인간의 감정과 성격이 관찰가능한 몸동작으로 드러나기 때문에 화가들은 이 동작들을 가능한 이해할 수 있

는 방식으로 만드는 법을 알아야한다고 하였다.<sup>145)</sup> 그 책에는 잔의 형태에 따라 다르게 변하는 손의 모양과 서로 다르게 식기를 잡는 모습에 나타난 계층 간 생활방식의 차이를 보여주기도 하였다.

소묘나 판화의 형태 이외에도 손을 소재로 한 작품이 많이 남아있다. 니콜라 드 라르질리에르(Nicolas de Largillière, 1656~1746)는 프랑스의 화가로 파리의 지식인과 부유층의 초상을 그려서 인기를 얻었고 루브르 박물관에 그의 작품이 소장되어 있다. 이 작품은 본인의 작품 제작에 동기가 된 작품 중 하나로 그 목적은 초상화나 인물화를 그리기 위한 습작으로 추측되나 손으로만 화면을 가득 채워서 이색적인 감흥을 자아내고 있다.[도판36] 서사나 은유로서 각각의 상황을 암시하는 손의 극적인 배치는 완성작으로서의 조형적 가능성을 확인시켜주었다.



[도판35] 뒤러, <기도하는 손>, 31.7×19.8cm, 종이에 색연필, 1508



[도판36] 니콜라 드 라르질리에르, <손 습작>, 65×52cm, 캔버스에 유채, 17세기경, 루브르박물관 소장

145) [도판44]와 내용설명은 Adam Kendon, 김현강 외3명 역, 『소통을 위한 인간의 몸짓- 제스처』, 박이정, 2012. p.42 재인용

이와 같이 의미를 지닌 손의 표현은 습작에서 완성작으로, 암시나 서사에서 상징 부호로 변화되었다. 이는 본인이 상징화된 손을 작품의 소재로 선택하고 주제로서 손의 상징성을 구현하게 된 과정과도 연관된다.



[작품3] <미묘한 순간> 74×143cm, 지본수묵, 2013

작품<미묘한 순간>은 거실에서 TV를 응시하는 인물의 손동작을 묘사한 것으로 무의식적으로 변화되는 모습이 겹쳐져 있다. 소묘나 드로잉과 같은 백묘 표현의 양식적 특성과 의미를 지닌 손의 동작을 일상의 상징으로 구체화시키고자 하였다.[작품3]

백묘와 손은 초고로서 또는 습작으로써 창작의 기초를 이루는 중요한 과정이라는 동일한 가치를 지닌다. 하지만 완성으로서가 아닌 미완의 상태로 인식하게 되는 경우가 대부분이다. 본인은 손을 주제화시킴으로써 손에 나타난 상징성을 부각시키고 현대미술에서 시각언어로서의 가능성을 환기시키고자 한 것이다.

## 2. 손의 움직임과 심미적 표현

손의 상징성은 생물학적 형태에서 뿐만 아니라 움직임을 통하여 의미를 전달한다. 손짓은 시간과 공간의 변화를 수반하며 사회적, 역사적, 문화적 환경에 의하여 기호가 되기도 하고 나아가 상징으로 소통의 역할을 하게 된다. 움직임과 상징은 손을 매개체로 유기적이고 밀접한 관계를 맺게 되는 것이다.

### 1) 신체언어로서의 손

인간은 언어와 문자가 생기기 이전부터 소통의 수단으로 몸짓이나 표정, 손짓을 이용해왔다. 무의식적인 동작들과 이를 해석하는 의식적인 행위들을 보면 손짓 언어가 어떻게 발생되고 활용되는지 의문을 갖게 된다.

손짓 언어의 기원에 대해 폴 에크먼(Paul Ekman, 1934~)과 윌리스 프리슨(Wallace v. friesen)은 ①유전학적으로 전해진 신경정신학적 프로그램, ②모든 인종의 신체 구조에 의한 공통 경험, ③문화, 계층, 가족 또는 개인적 경험의 세 가지 방식에 의해 형성된다고 했다. 결국 유전학적으로 전해진 신경정신학적 프로그램과 모든 인종의 신체구조에 의한 공통 경험은 손짓 언어가 생물학적 요인에 의한 생득적 기원이라는 사실을 설명하고 있는 반면, 문화, 계층, 가족 또는 개인적 경험은 문화에 따른 후천적 요인에 의해 형성된다는 점을 상기 시킨다.<sup>146)</sup>

손짓은 어떻게 생각의 소리를 전하는 것일까. 인간 동작을 연구한 모리스(Desmond J. Morris, 1928~)<sup>147)</sup>는 자신의 책 『맨워칭(*Manwatching*,

---

146) 이노미, 『손짓, 그 상식을 뒤엎는 이야기』, 바이북스, 2009. pp.45-51 참조.

147) 영국의 동물학자, 동물행동학자이며 동시에 인간에 대한 사회생물학적 대중과학서와 TV 다큐멘터리로 유명해졌다. 『예술의 생물학(The Biology of Art)』(1962), 『벌거벗은 원숭이(The Naked Ape)』(1967) 등의 저서가 대중적으로 알려져 있다,

1977)』에서 사람들이 보여주고자 하는 동작은 우발 동작과 표출, 모방, 형식, 상징, 전문, 신호 동작의 형태를 지닌다고 설명하고 있다. 이중 생물적 형태의 우발 동작과 표출 동작은 인간과 다른 동물들이 공유하는 본능적인 동작인 반면, 흉내와 생략된 형태의 감정과 의견을 전달하는 모방, 형식, 상징 동작은 모든 사람이 널리 사용하는 일반적인 형태다. 전문, 신호 동작은 소수의 계층에서만 사용되는 특수 동작이다. 그러므로 손짓 언어의 생성은 크게 본능 손짓 언어와 일반 손짓 언어, 특수 손짓 언어로 구분된다.<sup>148)</sup>

인간은 유아기 때부터 성인으로 성장하면서 본능적인 손짓 언어에서부터 모방과 학습을 통한 손짓 언어를 점진적으로 획득해 나간다. 모리스는 인간 동작의 획득 과정을 본능동작과 발견동작, 동화 동작, 훈련 동작, 혼합 동작의 점진적 단계로 파악했다.<sup>149)</sup> 손짓 언어는 크게 동작 형태와 의미에 따른 분류로 일반화된다. 손짓 언어의 가장 일반적인 분류는 정보제공 동작과 요구 및 청유 동작, 감정 표현 동작, 평가동작, 지시 동작의 5가지 유형으로 나누는 것이다.<sup>150)</sup>

손의 움직임이 내적인 필요성에 의해 손짓 언어가 되고 손짓 언어가 커뮤니케이션의 중요한 수단으로 발전하게 된다. 하지만 서로 다른 문화권에서는 동일한 손짓의 경우도 그 의미가 달라질 수 있다. 동양과 서양이 사고의 체계와 가치관에서 차이가 있는 것처럼 손짓 언어도 역시 마찬가지다.

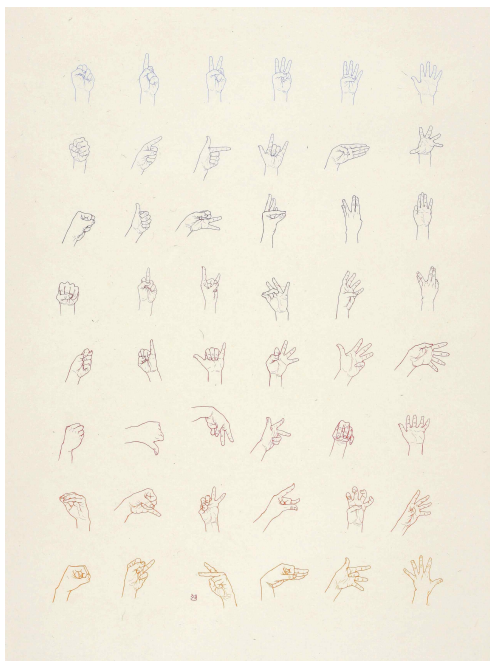
본인의 작품<012345...>는 손짓이 여러 가지 의미로 분화되고 변이되는 과정을 보여준다. 층층이 색조의 변화를 가지는 8줄×6열의 손들이 있는 작품으로, 각 열마다 펴고 있는 손가락의 수가 같다. 그런데 어떤 손가락을 펴느냐에 따라 손짓은 다양한 뉘앙스를 갖게 된다. 이렇듯 손짓의 변화는 미묘하게 의미의 차이를 만든다. 상황에 따라서는 그 의미는 기호

148) 이노미, 앞의 책, pp.52-53 참조.

149) 앞의 책, pp.62-70 참조.

150) 앞의 책, pp.131-132 참조.

마찬가지로 또 다른 함의를 갖게 된다. [작품4]



[작품4] <012345...>, 103×75cm, 지본채색, 2009

제스처 즉 손짓언어는 우리가 다른 사람을 인식하고 그들에 대해 알게 해주는 보조수단이다. 의사소통에서 상징으로 작용하지 않을 때조차 여러 영역에 걸쳐 비언어적인 전달수단이 된다. 상징적인 제스처의 기원은 언제나 집단이나 특정 사회에 연관되어 있는데 보통 일상적인 삶으로 이루어진 민중의 역사 속에서 찾을 수 있다. 상징적인 제스처는 문화적인 상속물에 속하기 때문에 모든 것을 포괄하며 의미가 명백하다.<sup>151)</sup>

아시아 지역은 우리나라와의 상호 협력 의존도와 문화적 접촉 빈도가 높은 지역으로 문화 간 커뮤니케이션의 활용도가 매우 높다.<sup>152)</sup> 비언어를 통한 비교문화 연구자인 이노미(Lee No-mi)는 아시아의 손짓언어의 특징을 몇 가지로 설명하였다.<sup>153)</sup> 겸양과 예절을 중시하는 관계지향성, 불평등한 권력구조에 의한 수직성, 동작의 움직임 최소화시키는 단순성, 보편화되는 서구 손짓언어를 수용하는 차용성, 식민지배에 의한 이식성 등이다.

우리나라의 손짓 언어는 기본적으로 유교 사상을 바탕으로 하기 때문에 예의범절을 바탕으로 지극히 절제된 관계 지향적인 문화 특성을 나타낸

151) 조르주 장, 김형진 역, 『기호의 언어』, 시공사, 1997. pp.158-161 참조.

152) 이노미, 앞의 책, p.130

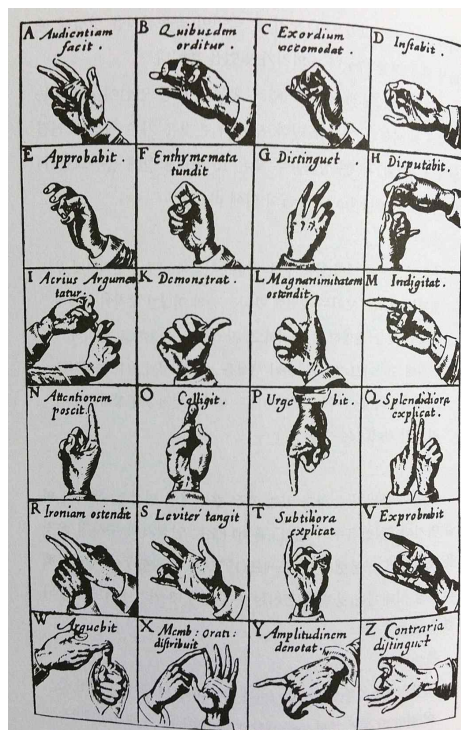
153) 경기대학교 융합교양대학 교양학부 교수로 문화 간의 비언어적 커뮤니케이션에 관하여 연구하고 있다.



다. 공자와 그의 후학들의 글을 모은 예기(禮記)의 관의(冠義)편에서는 “예의 시작은 작은 몸가짐을 바로 하고 얼굴색을 다스리는 것이다.”<sup>154)</sup> 라고 기술하면서 비언어적 행위에 있어서 예를 통한 감정절제를 강조했다. 이러한 유교적 가치관은 인간관계의 조화를 강조하는 집단주의와 결부되어, 직접적 의사 전달이나 감정 표현 동작은 지극히 자제하는 관계 지향적 비언어 체계를 구축하고 있다. 따라서 자신의 감정이나 생각을 솔직히 전달하는 능동적 손짓 언어보다는 타인 중심의 수동적 손짓 언어가 보다 많은 비중을 차지한다. 다시 말해 자신의 감정은 극소화해 표출하지 않는 대신 제3자에 대한 감정과 정보메세지가 포함된 손짓 언어가 극대화되고 있다.<sup>155)</sup>

서양에서 손짓은 제스처로 불리는데 발화로 사용된, 또는 발화의 일부로 사용된 동작이다. 발화란 행위자가 어떤 종류의 정보를 주기 위해 하는 것으로 다른 이들에 의해 인식되는 행위의 총체다.

『옥스퍼드 영어사전』(2판, 1989)에 따르면 ‘제스처’라는 단어는 “생각이나 느낌을 표현하는 몸의 움직임, 또는 그 일부”로 정의된다. 보통 제스처는 의도하지 않거나 자기도 모르게 나오는 생각이나 감정의 신체적 표현을 가리키지는 않는다.<sup>156)</sup>



[도판37] <웅변과 연설을 위한 수사>, 1644

154) “禮義之始 在於正容體 齊顏色”

155) 이노미, 앞의 책. pp.215-216 참조.

156) Adam Kendon, 김현강 외3명 역, 『소통을 위한 인간의 몸짓- 제스처』, 박이정, 2012. pp.19-20



아담 켄든(Adam Kendon)은 제스처는 보편적이고 자연스러운 표현 형태로 오랫동안 관심을 끌어왔으며 그것이 자발적이고 즉흥적으로 생산되는 것처럼 보일지라도 동시에 사회적 관습에 의해 통제되고 종속되기도 한다고 말한다. 즉 제스처의 연구는 개인적인 표현의 형태가 사회적 절차에 의해, 사회적으로 공유되는 의사소통 수단으로 변화하는 방식에 대한 특별한 통찰을 제공한다고 하였다.<sup>157)</sup> 제스처가 명백하게 의도적 표현성의 자질을 지닌 동작으로 자발적 통제가 가능하며 즉각적으로 인지되는 것이라고 말한다. 또한 상호행위의 참여자들이 손쉽게 그러한 동작을 인식하며 그 동작의 지위에 동의하는 것이다.<sup>158)</sup>

서구의 제스처에 대한 가장 완전한 논의는 로마 시대에 있었던 퀸틸리아누스(Marcus Fabius Quintilianus)의 『웅변교육론(*Institutio oratoria*)』 11권이다. 퀸틸리아누스는 스페인 출신의 수사학자로 로마에서 가르쳤으며 그의 저서는 황제의 인정을 받았다. 그의 책은 수사학의 모든 양상을 광범위하게 다루고 있다. 책에서는 어린 연설가의 교육 프로그램을 제시하고 있어 지금까지 전해지는 로마 수사학 원리의 전모를 보여주고 있다.[도판37] 제스처에 대한 논의는 ‘전달(Delivery)’을 다룬 11권의 마지막(section III)에 나타난다.

손에 대해 말하자면, 그것이 없다면 모든 행위(즉, 전달하기)는 어려움을 겪거나 약화될 것이라는 것이다. 그것은 단어만큼 표현력이 있기 때문에 움직임의 다양성을 다 기술하는 것이 거의 불가능하다. 신체의 다른 부분들이 단지 말하는 이를 돕는 것이라면 손은 말해지는 것의 대부분이라고 할 수 있다. 우리는 요구하고, 약속하고, 소환하고, 기각하고, 협박하고, 간청하고, 혐오나 두려움을 표현하고 질문하거나 부인하는 데 손을 사용하지 않는가? 또한 기쁨, 슬픔, 주저, 고백, 뉘우침을 표현하고 양, 수와 시간을 표시하고 측정하기 위해 손을 사용하지 않는가? 흥분시키고 금지하고, 승인이나 놀라

---

157) 앞의 책. p.15

158) 앞의 책, p.27

움, 부끄러움을 표현할 힘을 갖고 있지 않는가? 부사, 대명사를 대신하여 장소와 사물을 가리키지 않는가? 사실상, 지구상의 국가와 민족들이 많은 종류의 언어를 사용함에도 손이라는 보편 언어는 공유한다.(Book XI, III. 85-87)<sup>159)</sup>

이와 같이 손은 자세와 구별되는 움직임, 즉 손짓언어를 통하여 소통할 수 있으며 문자보다 직접적이면서 즉각적으로 의사나 감정을 표현하고 전달할 수 있다는 것을 확인하였다. 이러한 소통의 가능성은 회화의 근본적인 역할을 수행하는데 적합하며 심미적 표현의 대상으로도 유용할 수 있음을 보여준다.

## 2) 권계와 권능으로서의 손

전통회화에는 특정의 모티프와 주제를 연결시켜 상징화시킨 경우가 많았다. 부처의 발처럼 형상에 의미를 부여하여 표현대상이 되는 것이다.<sup>160)</sup> 특히 불교에서는 신앙의 대상으로 불상이나 불화의 표현에서 의미를 전달하기 위하여 여러 가지 도상을 상징화하였는데 그 중 수인은 대표적인 예라고 할 수 있다.

수인은 불·보살의 공덕을 상징적으로 표현한 손의 모양으로서 산스크리트어로는 Mudra<sup>161)</sup>라고 하며 한자의 음으로 음역(音譯)을 해서 무타라(母陀羅)·모날라(慕捺羅)·목타라(目陀羅) 또는 『삼국유사』에서처럼

159) 킨틸리아누스의 인용은 Adam Kendon, 김현강 외3명 역, 『소통을 위한 인간의 몸짓- 제스처』, 박이정, 2012. p.30 을 재인용한 것임.

160) 李澤厚, 권호 역, 『華夏美學』, p. 208

161) 手印의 산스크리트어는 hasta-mudrā이다. hasta는 손이라는 뜻이며 여기에 印이라는 의미의 mudra가 붙은 것이다. mudra는 徽章·封·錠·신체에 印한 신성한 기호의 뜻이 있으며, 종교적 예배 또는 주술적 의식에 사용하는 인계를 뜻한다. 이 mudra를 漢譯한 것도 印契·印相·密印·契印 또는 줄여서 印이라고 하며 母捺羅 등의 다양한 음역이 있다. 전체적으로 무드라가 나타내는 의미는 記號, 확인, 標幟 등의 뜻이지만, 이외에도 다양한 의미를 담고 있는 매우 포괄적인 용어이다.

문두루(文豆婁, 神印:무드라] 라고 한다. 이러한 손 모양 즉, 인상(印相)에는 교리적인 깊은 뜻이 내포되어 있다. 수인은 흔히 인상(印相)이라 말하기도 하지만, 불교에서는 부처님을 위시한 모든 불·보살의 성상이 짓고 있는 손짓을 말해 수인이라 통칭하는 것이다. 그러나 수인은 엄격히 말한다면 학술용어로는 ‘인계(印契)’라고 한다. 인계에는 ‘수인’과 ‘인계’의 두 종류가 있는데, 수인은 손에 아무것도 가지지 않고 순전히 손 모양으로만 무엇을 상징하는 것을 일컬으며, 인계는 손에 지물(持物)을 들어 상징하는 것을 말하고 있다.<sup>162)</sup>

이처럼 수인은 몸의 일부분으로 불상이나 불화의 성격과 내용을 규정하고 신앙심과 예배의 의미를 표현함으로써 불교도상학에서 의미는 매우 크다. 그렇다면 수인은 어떻게 발생하였으며 의미로 고착되었을까.

수인은 바라문교의 베다(Veda)시대 무용과 연극에서 비롯되었다는 설과 힌두교 주문인 만다라(mantra)의 형태에서 비롯되었다는 설, 무의식적이고 자연스러운 제스처에서 유래했다고도 하는데<sup>163)</sup> 그 중 인도의 고대무용과 연극에서 비롯되었다는 설이 가장 일반적이라고 한다.<sup>164)</sup>



[도판38] 인도무용동작 (좌: 부처, 우: 유일한 근원, 손동작언어사전 인용)

162) 문명대, 「불상의 수인에 대하여」, 승가 5호, 중앙승가대학학생회, 1988. 2, p.114.

163) 이에 대해서 Saunders, *Mudra*, Princeton Univ. Press, 1960. pp.10-16 에는 Foucher, ToganooShoun의 견해를 인용하고 있다. 또 그는 매우 초기부터 무드라의 이론은 『*Manjusrikalpa*』, 『*Mahavairocana-sutra*』, 『*Guhyasamaja*』에서 수많은 제스처의 지식을 전제로 하여 씌어졌다고 한다.

164) 이미 B.C 3세기경의 아쇼카왕시대에 불교적 내용의 연극이 성행하여 왕이 적극적으로 보호·지원했다는 점도 수인의 원류가 연극과 관련이 있음을 시사한다. M.L.Varadpande, *Religion and Theatre*, New Delhi, Abhinav, 1983. p.12.

인도의 연극은 제의를 기반으로 순수한 예배의식에 관한 드라마와 궁중 무용이 혼합된 형태로 발달했는데, 이는 대사에 의한 의사전달보다는 몸짓에 의한 상징적 표현, 즉 일종의 비교적(秘敎的)인 예술이었다. 머리를 제외한 다른 신체의 표현은 사리라 [sarira] 라는 사지(四肢)의 표현으로 구분된다. 『나티야 샤스트라(Natya Shastra)』<sup>165)</sup>에는 사리라의 영역에 속하는 것으로 손, 가슴, 옆구리, 허리와 그것들의 부속기관으로 정강이, 넓적다리, 발 등을 열거하고 있다. 사리라의 영역에서는 손의 동작이 가장 중요시되는데 흔히 이것을 하스타 압히나야 [hasta abhinaya] 라고 부른다.[도판38]



[도판35] 인도 춤의 손동작(hasta-mudra)

이는 모두 64가지로 구분되며, 이 속에는 한 손으로만 이루어지는 손동작 [asamyuta hasta] 13가지 이고 나머지는 주로 춤에서 사용된다. 위의 64가지 손동작은 매우 기본적인 것이며 여기에서 변형, 파생되어 활용되는 손동작은 헤아릴 수 없이 많다. [도판39]

하스타 압히나야는 고도의 치밀한 기호체계에 의해 운용되고 있지만, 그렇다고 해서 어느 특정한 예술가나 예술집단에 의해 단시일에 구상·설정된 것은 아니다. 이것은 불상의 손짓 언어가 성립되는 과정에서 볼 수 있는 것과 마찬가지로

165) 산스크리트 연극에 관한 가장 오래되고 중요한 종합적 이론서로 연극의 신화적 기원, 극장·무용·연기·정조(情調:라사)·심정(心情:바바)·수사법(修辭法)·문체·문법·운율·언어, 연극의 10형식, 의상·장식·등장인물·배우·관객·음악·가요 등에 관하여 논술되었다. 따라서 연극뿐만 아니라 인도의 시학(詩學)과 수사학이나 음악에 관한 논술로도 가장 오래된 중요한 책이다.

지로 고대의 베다 제의와 관련성을 갖고 있다. 말하자면 베다 제의에서 제관들은 신에 대한 찬송과 함께 신들의 위대한 행동을 상징적이고 응축적으로 나타내야할 필요성이 생겨났는데, 그 때 하스타 압히나야는 최상의 종교적 행동으로 채택되었다고 볼 수 있다.

이러한 손짓 언어의 종교적 상징성은 기원전 3-4세기에도 상당히 일반화되어 석가가 살아 있을 당시에 손짓 언어로 대화하는 것이 현명한 사람의 기본 태도로 인정을 받았으며, 7-8세기에 이러한 시바교 외 밀교에서도 손짓 언어를 제의의 중요한 수단으로 받아 들였다.<sup>166)</sup> 손놀림과 수인은 인도의 무용뿐만이 아니라 다양한 종교에서도 오래 전부터 사용되어 왔음이 고대 모헨조다로 등의 조각이나 부조에서 보이는 요기들의 손모양을 통해서 알 수 있다. 불교에서는 이러한 수인을 통하여 마침내 중생교화의 내용이 정립되었다. 그리고 1세기 후반부터는 인도에서 조상이 유행하면서 불상의 손 형태도 수인으로 발전하기에 좋은 토대가 되었으며, 2-3세기 무렵 불상에 나타난 인상은 더욱 정형화 되어 불교의 체계적인 인계로 발전할 기틀이 마련되었다.<sup>167)</sup>

불상의 수인은 정각 이후에 선정에 든 것을 상징하는 선정인(禪定印), 보리수 아래에서 깨달음에 이르는 순간을 상징하는 항마촉지인(降魔觸地印), 깨달은 후 녹야원에서 다섯 비구와 중생들에게 최초로 설법을 하는 전법륜인(轉法輪印), 중생의 모든 두려움을 없애주고 원하는 것을 다 들어준다는 의미의 시무외여원인(施無畏與願印) 등이 있다. 수인은 실제로 부처 생애에 있었던 사건을 상징하고 설명하는 언어의 하나로서, 부처를 믿고 따르는 대중에게는 그 불상이 어떤 의미를 지니고 있는지 한 눈에 파악할 수 있는 모체가 되는 것이다.<sup>168)</sup> [도판40]

아미타불의 구품인과 비로자나불의 지권인도 우리가 흔히 볼 수 있는 수인이며, 천지인은 탄생불의 수인으로 석가모니 부처님이 탄생하자마자

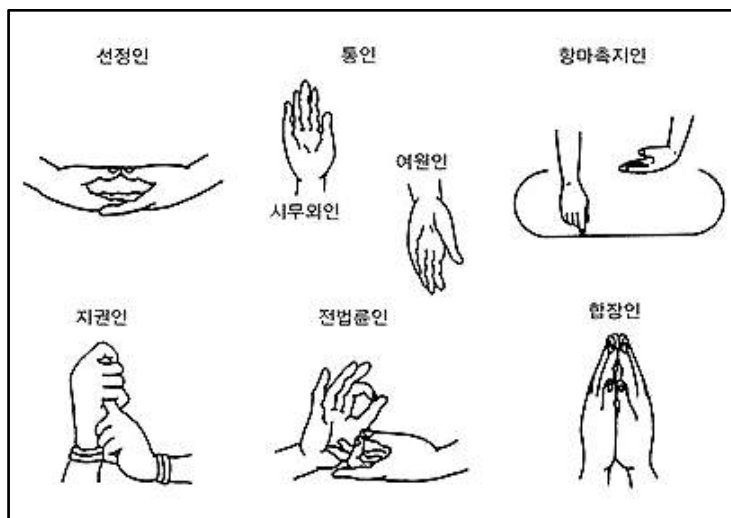
166) 고승길, 『동양연극연구』, 중앙대학교 출판부, 1993, p.66.

167) 이용애, 앞의 글. p. 6-8

168) 앞의 글. pp. 4-5

사방 7보를 걷고 한손으로 하늘을 가리키고 또 한손으로는 땅을 가리키는 모습을 형상화 한 것이다. 불·보살의 수인은 교리적인 면과 도상적인 면에서 매우 중요한 의미를 갖고 있으며 불상을 조성할 때 여래의 내면세계와 부합되는 수인을 선택하여 표현하고, 수인의 형태를 함부로 바꾸지 않는 것을 원칙으로 삼는 것은 이런 점 때문이다.<sup>169)</sup>

앞서 살펴본 바대로 수인은 고대 연극이나 무용에 나타난 손의 움직임을 하나의 정지된 형태로 구체화시키고, 두 손을 조합하거나 기물 등을 통해서 의미를 파생시키고 전달하는 언어로서 역할을 하기도 한다. 그리고 불화에서 수인은 손의 형태가 단순화되고 손톱이나 손 주름이 과장되어 전형으로 고착화되었다. 현대미술에서 불화의 도상적 특징은 자주 차용되는데 이는 일반화된 양식을 거쳐 재구성됨으로써 또 다른 의미가 부여되게 된다.



[도판40] 수인의 종류

손의 표현이 구체화된 예 중에 하나가 고려불화인 <천수천안관음도(千手千眼觀音圖)>다. 천수관음(千手觀音)은 천 개의 자비로운 눈으로 중생

169) 허균, 『사찰의 100미100선』, 서울 :불교신문사, 2008, pp. 279-280.



[도판41] <천수천안관음도>, 전본채색, 고려후기, 리움미술관



[도판42] <천수천안관음도> 부분 확대

을 응시하고 천 개의 자비로운 손으로 중생을 제도하는 보살로, 천수천안관음이라고도 한다. 천수관음은 인도 힌두교의 다면다비(多面多臂)의 신상에서 기원하였다고 한다. 일찍이 힌두교에서는 다수의 얼굴과 다수의 팔을 가진 신들이 인간을 초월하는 힘으로 간주되었다. 4~5세기에 이르러 인도에서 밀교가 발달함에 따라 힌두교의 다면다비상의 독특한 이미지는 불교에 영향을 주어, 십일면관음이라든가 1면8비, 3면8비의 불공비색관음(不空羅索觀音) 등 특이한 양상을 가진 변화관음이 성립되었으며, 여기서 더 나아가 천 개의 손에 천개의 눈으로 모든 중생들이 원하는 것을 두루 보고 구제해준다고 하는 천수관음이 탄생하였다.<sup>170)</sup> 경전

에서는 관음보살이 일체 중생의 이익과 안락을 위해 스스로 서원을 발하여 천수와 천안을 얻게 되었다고 설명한다. 인도에서 성립된 천수관음신앙은 중앙아시아를 거쳐 중국으로 전래되었다. 중국에서는 당대에 밀교가 성행하면서 천수관음관련 경전이 다수 한역됨에 따라 천수관음신앙이 크게 고조되었다.<sup>171)</sup>

우리나라에는 671년 당에서 귀국한 의상대사에 의해 658년 경 가범달마가 한역한 『천수천안관세음보살광대원만무대비심다라니경』이 처음 유입되었다.<sup>172)</sup> 고려시대에는 왕실과 민간에서 망자의 극락왕생을 위해 또는 개인적인 신앙행위로서 『천수경』과 천수다라니를 독송하는 전통이 있었으며, 사찰의 전각 내에 천수관음상이 봉안되거나 문인들 사이에서 화찬의 대상이 되기도 했다. 고려시대 천수관음도로는 유일하게 전하는 리움미술관 소장 <천수천안관음도>는 비단 바탕에 채색한 것으로 바위 위에 피어난 연화좌 위에 결가부좌한 관음보살과 관음을 향해 합장하고 서있는 선재동자를 그렸다.<sup>173)</sup>[도판41]

관음보살은 본 얼굴과 좌우에 2면, 머리 위에 5면, 2면, 1면의 얼굴이 3단으로 이루어져 모두 11면을 갖추고 있으며, 정수리 위로는 두 팔을 높이 뻗어 아미타화불을 받들었다. 손은 모두 42개로 중앙의 두 손을 제외한 40개의 손 각각에는 눈이 표현되어 있고 매 손마다 지물을 들었다.

170) 김정희, 「한국의 천수관음 신앙과 천수관음도」, 정토학 연구 제17집, 2012, pp.154-158 참조.

171) 『千手千眼觀音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經』에는 다음과 같이 설명되어있다. “제가 생각하오니 과거 무량억겁에 천광왕정주여래라는 부처님이 출세하셨는데, 그 부처님께서 나를 염하고 또 일체중생을 위하므로 이 廣大圓滿無礙大備心陀羅尼를 설하시고 금색의 손으로 나의 정상을 쓰다듬으며, ‘선남자여 너는 마땅히 이 心呪를 지니고 미래 악세의 일체중생을 위하여 널리 大利樂을 지으라’고 하셨습니다. 나는 그때 비로소 초지에 머무르고 있었으나 이 주를 한번 듣고는 제8지를 뛰어넘었으며, 나는 이 때 마음이 매우 기뻐으므로 곧 서원을 발하여, ‘만약에 내가 앞으로 능히 일체중생의 이익과 안락을 감당할 수 있는 자라면 나로 하여금 즉시 이 몸에 千手千眼을 구축하게 하여 주십시오’하고 발원하였더니, 곧 그 때에 千手千眼이 모두 몸 위에 갖추어져 쓰며, 시방의 대지가 六種震動하고 시방의 천불이 모두 광명을 놓아 나의 몸을 비추었으며 시방의 무변세계를 비추었습니다.”

172) 전해주, 「신라화엄사상사연구」, 민족사, 1993, pp.88-91

173) 송은석, 「고려 천수관음도 도상에 대하여」, 『호암미술관 연구논문집』 4, 호암미술관, 1999, pp.38-63



둥근 얼굴에 활형(弧形)의 눈썹, 지긋이 반개한 눈, 작은 입과 수염 등이 전형적인 고려 불화의 모습을 보여준다.<sup>174)</sup> 관음보살의 손에는 백련과 홍련 봉우리가 위에 들려있으며 두 손은 앞으로 합장하고, 사발, 보물, 검, 거울, 달, 석장, 시원, 호병, 화살, 해골, 갈고리, 밧줄, 푸른 구슬 등을 들고 있다. 앞서 살펴본 일반적으로 불화의 수인은 기물이 없는 손의 모습에 상징성이 있었으나 천수관음의 경우 기물의 속성이나 상징하는 의미가 중요하게 부각되어 권능의 현신이자 대리물로서의 역할을 하고 있음을 알 수 있다.[도판42]

요컨대 손의 상징성을 바탕으로 한 심미적 표현은 신체의 일부를 통하여 의미를 전달하거나 확인시키고, 표현의 욕구를 상징하는 인위의 흔적으로서 감각적 자극을 일으킨다. 손의 생물학적 특징은 선천적으로 개별적 존재임을 증명하는 동시에 후천적으로 변화된 삶의 모습을 반영한다. 손의 움직임은 사회적 약속을 통하여 의미를 생산하고 변화시킴으로써 소통을 가능하게 하며 이로 인하여 발생된 손짓은 작품에서 일상을 재인식시키게 된다. 또한 회화에서 손의 표현은 동양에서는 신앙의 대상으로 권계나 권능을 상징하기도 하였고 서양에서는 서사적 암시와 내면의 상징으로 나타나기도 하였다. 이와 같이 작품제작을 위한 준비단계로서 습작의 역할까지 하였던 손은 결국 상징의 매개체로서 표현과 소통을 가능하게 하며 이를 바탕으로 심미적 표현에까지 이어질 수 있음을 알 수 있었다.

---

174) 김정희, 앞의 글, pp.176-178

## V. 본인의 작품에 나타난 손의 상징성과 백묘 표현

본인은 II장에서 전통회화에 나타난 회화의 역할을 살펴봄으로써 기호나 문자, 형상이 지닌 상징성에 관하여 설명하였고, III장에서 그 표현방법으로 백묘를 제시하였다. 의사전달과 감정의 표현수단으로 손을 소재로 선택하였고 IV장에서는 손의 형상과 움직임을 매개로 한 소통의 가능성을 살펴보았다. V장에서는 주제로서 손에 나타난 상징성을 백묘로 표현하는 본인의 작품을 분석하여 현대적 변용의 가능성을 제시하고자 한다.

### 1. 회화적 상징으로서의 손

본인은 손이 상징하는 내용을 중심으로 작품을 분석하여 살펴보고자 한다. ‘현대인의 초상으로서의 손’에서는 주제로서 손을 인식하고 작품으로 구체화시킨 동기와 과정을 설명할 것이다. ‘관계와 대화로서의 손’은 소통의 도구로서 관계를 파생시키는 손짓을 살펴볼 것이다. ‘군중의 표상으로서의 손’은 의인화된 손의 군집에 나타난 상징성을 고찰할 것이다.

#### 1) 현대인의 초상으로서의 손

오전루(吳戰壘)는 『주역』의 「계사전」에서 성인이 상을 세워서 뜻을 다하고 이로써 의미를 전달할 수 있다고 한 바에 대하여 다음과 같이 말한다.

구체적인 물상이 추상적인 ‘의’보다 훨씬 더 쉽게 이해되고 받아들여지기 때문에 직관적인 ‘상’은 추상적인 개념으로는 테두리 지을 수 없는 다향성(多向性)을 지니고 있음을 어렵잖게나

마 인식한 것이라 할 수 있으며, ‘의’의 부하자(負荷者)로서 ‘상’은 그것이 함축하고 있는 공간이 ‘의’보다 크기 때문에 그 뜻을 모두 전달할 수 있다.<sup>175)</sup>

물론 ‘상’의 개념이 포괄적이기는 하지만 가시화된 구체적 형상이 지닌 상징성을 이용하여 개념으로 표현할 수 없거나 불충분한 것을 표현할 수 있다는 것이다. 마찬가지로 작가는 대상물에 자신의 감정을 기탁하여 그 기본적인 의미 속에 내재한 함의를 담게 된다. 매요신<sup>176)</sup>이 “다하지 못하는 뜻을 함유하고 언어 밖으로 드러낸다.”<sup>177)</sup>라는 말과 같이 회화 표현도 형상으로 형상 밖에 담겨있는 의미[象外之象]를 나타내게 된다. 화면의 형상은 작가의 심미체험을 바탕으로 창작과정을 통하여 함축된 바를 구현하게 되는 것이다.

본인은 의미를 전달하는 매개체로 손을 시각화한다. 직립보행이 가능해진 이후 손의 역할은 도구를 만들고 사용하는 것으로부터 무의식적 행동이나 의식적인 제스처를 통하여 생각이나 심리를 표현하는데 이르기까지 매우 복잡하고 다양해졌다.

동양에서 손은 회화의 대상으로서 여겨지기보다 그림을 그리는 행위 또는 그림을 그리는 사람을 표현하는 경우가 많았다. 중국고대화론에서는 그림을 그리는 것을 마음[心]과 손[手]의 조화로 비유하기도 하였다. 북송의 문인인 소식은 묘선이라는 화가가 그린 임금의 초상화를 보고 다음과 같이 말하고 있다.

꿈속에서 신이 내린 솜씨를 마음속으로 터득하고,

---

175) 吳戰壘, 유병례 역, 『중국시학의 이해』, 태학사, 2003, p.46 참조

176) 전주(宣州) 선성(宣城) 출신으로 자는 성유(聖俞)이다. 선성을 예로부터 완릉(宛陵)이라 불렀기 때문에 그를 ‘완릉선생(宛陵先生)’으로도 불렀으며, 호를 완릉이라 했다고 한다. 시인으로서 매요신은 소순흠, 구양수 등과 같이 성당(盛唐)시대의 시풍을 되살리는 운동을 통해 새로운 송시의 개척자가 되었다.

177) 『歐陽脩全集』(北京:中華書店, 1986~1992) 下冊, 『시화(詩話)』, p.1037. “含不盡意, 見於言外.”

깨어난 뒤 손 가는대로 맡겨 붓의 기교를 잊어 버렸네.<sup>178)</sup>

‘신수(信手)’ 즉 자기 손에 맡긴다는 뜻은 이성애 의한 지시가 없이 스스로 그려진다는 의미를 내포한다. 또한 그는 문동의 대나무 그림을 논하면서도 그림을 그릴 때는 마음과 손이 서로 상응해야 한다고 하였다. 곧 손을 그림을 그리는 행위의 주체로 인식하고 있음을 알 수 있다. 『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』에는 화사(畫師)나 화공(畫工)처럼 그림을 그리는 사람을 가리켜서 화수(畫手)라 이르기도 하였다.<sup>179)</sup>

이렇듯 동양의 예술창작에서 손은 작품을 제작하는 행위, 기술, 화가를 의미하였다. 손이 회화의 주제표현에서 중요하게 부각된 예는 불교미술의 수인이다. 인도의 고대 무용이나 석가의 설화에서 비롯된 상징성은 수인이 불상이나 불화에서 대상을 암시하거나 손짓의 변화로 의미를 나타낼 수 있게 하였다. 천수천안관음상에 나타나는 것처럼 동양에서 손은 매우 다양한 의미를 상징하고 포괄한다. 『대한화사전(大漢和辭典)』에서 손(手, 扌)을 부수로 하는 글자가 1307개, 입(口)을 부수로 하는 글자가 1458개로 각각 눈(目), 발(足), 귀(耳) 등과는 많은 차이를 보이는 것도 손이 지닌 신체 언어적 기능을 반증해준다.<sup>180)</sup>

본인이 작품에서 손을 주목하게 된 것은 인간의 삶에 대한 관심에서부터 출발하였다. 도시의 지하철 풍경은 현대인의 보편적인 일상을 보여준다. 서있거나 앉아서 줄고 있는 사람들의 모습은 그들이 보낸 일과를 짐작하게 한다. 사람들의 표정과 움직임을 관찰하고 스케치하는 과정에서 내재된 감정이나 생각이 투영된 손의 모습에 관심을 갖게 되었다.[작품5]

178) 『蘇軾詩集』, 卷15 “夢中神授心有得 覺來信手筆已忘”

179) “그림을 그리는 일이 치도(治道)에는 관계가 없으나, 폐지할 수는 없다. 지금 화수(畫手) 중에는 오도자·왕공엄(王公儼)·유백희(劉伯熙)·이필(李弼)에 견줄 수 있는 자가 거의 없다. 백공(百工)이 다 그 기예(技藝)에 정교하게 하려면 권장하고 징계하는 것이 없어서는 안 되니, 재주를 이룩한 자 한두 사람을 상주어서 권장하려 하는데, 어떠한가?”(『朝鮮王朝實錄』 [太白山史庫本] 36冊 230卷 1장 A면. “畫事不關治道, 然不可廢絕也. 今之畫手能肩於吳道子, 王公儼, 劉伯熙, 李弼者蓋無”)

180) 諸橋轍次, 『大漢和辭典』, 大修館書店. 1985.



[작품5] 지하철 풍경 스케치

일본의 근대시가로 하이쿠(俳句)는 짧고 간략한 시어로 자연의 풍경과 계절을 묘사함으로써 평범한 일상의 의미를 환기시킨다.<sup>181)</sup> 일본의 시인 석천탁목(石川啄木, 1886~1912)의 시를 보면 도시생활에 지친 현대인을 떠올릴 수 있다.<sup>182)</sup>

일을 하여도

일을 하여도 아직 나의 생활은 편해지지 않누나

가만히 손을 본다.<sup>183)</sup>

그가 직장에서 열심히 일했지만 삶은 나아짐이 없고 도시 생활이 편안하지 않음을 한탄하는 내용으로 알려져 있다. 그가 바라보는 손은 생계의 수단이 된 손을 상징한다. 도구를 만들고 생존을 위해 끊임없이 움직이는 손은 생활과 밀접한 관계를 맺게 된다. 그림 속에서도 일상의 장면

181) 하이쿠는 일본의 에도시대에 발달한 전통시의 형태로, 3행17음절로 이루어졌으며 각 행은 5·7·5음절로 구성되어 있다. 전통적인 31음절의 단가(短歌)의 처음 3행에서 유래했다고 한다. 서민들의 놀이로 등장한 하이쿠는 상류층의 전유물로서 고상함을 추구하는 와카(和歌)나 렌가(連歌)의 세계를 조롱하며, 골계성을 강조한 일종의 말 놀이였다. 이것은 나름대로 서민들을 문학의 세계로 끌어들이는데 큰 역할을 하였다.(한국일어일문학회, 『모노가타리에서 하이쿠까지』, 글로세움, 2003. p.239)

182) 이시카와 다쿠보쿠는 일본 에도시대의 시인 겸 문학평론가로 사회주의 사상을 추구했으며 청년의 계몽을 위해 노력하기도 했다. 1910년 처녀가집 『한 줌의 모래』를 간행하여 가단의 주목을 끌었다. 특히 죽은 후에 간행된 가집 『슬픈 완구』(1912)의 비평정신을 매개로 한 '생활의 노래'는 이후의 가단에 많은 영향을 주었다고 한다.

183) 石川啄木, 엄인경 역, 『한 줌의 모래』, 필요한책, 2017. p.65

을 떠올리거나 이를 암시하는 역할을 하게 된다.

현대사회에서도 생활습관의 변화나 기술의 발달은 새로운 시대적 공감대를 형성하였고 이를 통하여 소통과 교감이 가능해졌다. 현대인의 삶에서 손과 가장 가까운 거리에 있는 미디어 중에 하나가 핸드폰이다. 초고속 인터넷 망과 스마트 폰의 개발은 일상의 모습을 바꿔놓았고 생활과 가장 밀접하게 연계되어 영향력이 커졌다. 작품에서 핸드폰을 잡은 손은 물리적인 접촉으로부터 벗어나 가상의 세계에 몰입한 현대인의 모습을 상징한다.



[작품6] <아이콘>, 36×36cm, 지본건묵, 2016

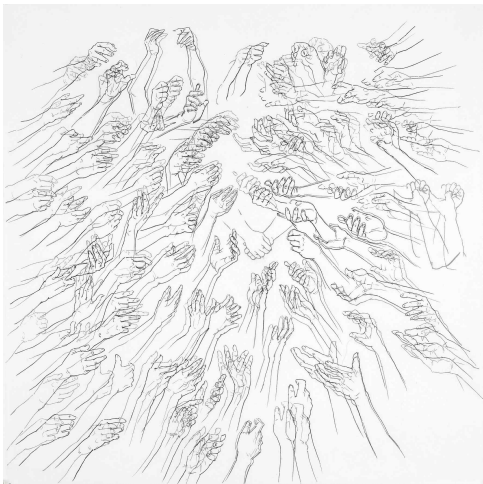
<아이콘(icon)> 연작은 일상에서 상징화된 손짓을 선택하여 도판(陶板)에 새기고 이로 인해 생긴 요철에 화선지를 얹어 건묵을 칠하는 건택 방식으로 제작한 것이다. 널리 통용되어온 손짓으로부터 새롭게 만들어지는 것까지 여러 가지 모습을 소재로 삼았다. 과거와 현재의 손짓들이 화면이나 전시공간에 나열되거나 병치됨으로써 그 의미를 확장, 변환시키고자 한 것이다.[작품6]



[작품7] <폰 I> (부분), 74×288cm, 지본수묵, 2016

작품<폰 I>은 지하철에서 모든 사람들이 핸드폰에 집중하고 있는 풍경을 모티브로 한 것이다. 시선은 한 곳으로 집중되고 정지된 듯한 이 장면은 분주한 손동작만이 살아있음을 확인시켜준다. 그것을 인식하기 전에는 모든 상황이 자연스럽고 특별해보이지 않았지만 지하철에 있는 모든 사람들이 같은 동작을 되풀이 하고 있음을 발견한 순간 미디어의 힘과 몰입된 자아를 확인하게 된다.[작품7]

작품<폰 II>는 포토라인이나 보도의 현장에서 녹음기대신 핸드폰을 들고 취재 중인 기자들의 모습에서 착안한 것이다. 화면 속에서 가지런하게 모은 손은 취재의 대상이 된 사람의 심경을 암시하기도 한다. 이처럼 신체의 일부와도 같이 핸드폰을 잡은 손은 미디어와 일체가 되어버린 현대인의 초상을 상징적으로 보여준다. [작품8] 이와 같이 작품으로 생각이나 감정을 표출시키는 행위는 보편화된 손짓이 지닌 의미에 개개인의 심리적 상황과 분위기가 더해져 사회 속의 매몰된 개인의 가치와 이에 대한 비판적인 메시지를 전달하게 된다.



[작품8] <폰 II> 74×72cm, 지본수묵, 2016

인식과 비인식의 경계에서 일상은 보호되어야 할 가치로 또는 극복의 대상으로 미술의 소재가 된다.

일상은 신체에서 가장 역동적인 손의 움직임으로 나타내며 이를 동시대

일상성(日常性)은 보통 인간의 가장 평균적인 생활 태도를 나타내는 말로 지속적·반복적인 존재방식을 말한다. 옛날부터 미적·창조적 행위와의 대비에서 논해졌다. 오늘날 매몰되지 말아야 할 소극적인 의미로 간주되기도 하고 공리와 공론에서 벗어난 개인의 삶에 중요성을 두어 적극적인 가치로 여겨지기도 한다.

이렇듯 세계와 나, 사회와 개인,

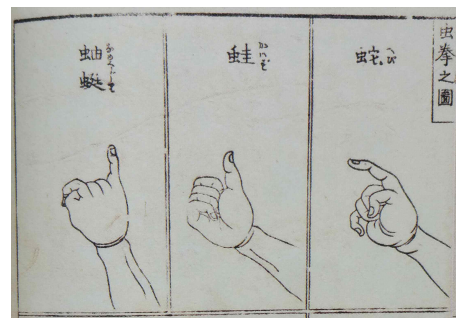
의 풍경으로 은유시키고자 하였다. 일정한 크기와 굵기 변화가 거의 없는 선묘는 나이나 성별을 알 수 없이 규격화된 손으로 나타나며 그 결과로 화면에서 손의 움직임이 부각시킨다. 손이 군집된 형태는 복제적인 방식으로 포착한 순간의 낯선 감정을 강조한다.

요컨대 예술에서 소재로서 일상은 사회와 문화라는 배경 속에서 개인의 삶을 주목하게 만들고 작가의 의도에 따라 사실적인 묘사로 나타나기도 하고 수사적 표현으로 구체화되기도 한다. 일상의 묘사는 익숙함으로부터 미처 인식하지 못한 특별함을 발견하거나 이를 부각시켜 작가의 가치관이나 세계관을 나타내게 된다.

## 2) 관계와 대화로서의 손

의사표현의 수단으로서 손은 개인의 감정이나 심리상태를 반영할 뿐만 아니라 타인과의 관계를 형성하기도 한다. 손을 내밀거나 맞대는 행위는 우호와 적대, 화해와 대결과 같은 쌍방의 의지를 보여주기도 하고 게임에서는 승부를 가르는 경쟁의 도구가 되기도 한다. 두 손의 접촉이나 대치 상황은 의미를 파생시키고 작품에서 그 의미가 강화되거나 변조되어 상징이 된다.

가위바위보는 도구 없이 손만을 이용해서 순서나 승패를 가리는 게임으로 동양과 서양에 잘 알려져 있다. 그 유래에 대해서는 뱀, 개구리, 민달팽이를 상징하는 손동작으로 술자리에서 한 놀이로 엄지와 검지, 소지로 하는 중국의 충권(虫拳)으로부터 시작되었다는 설이 있다.[도판43]



[도판43] 권회각력도회(拳會角力圖會)에 실린 충권지도(虫拳之圖)





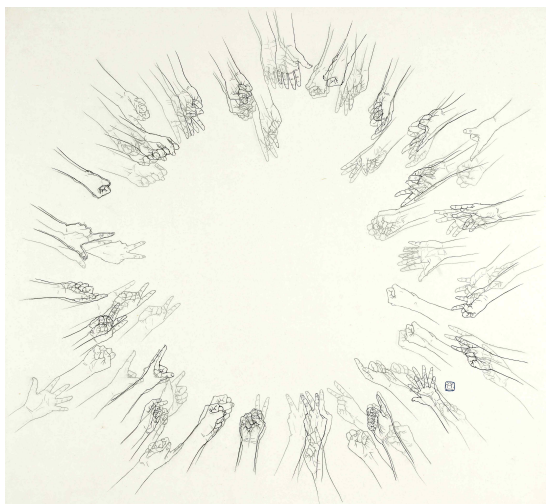
[도판44] 삼국권 놀이 장면  
이어령은 『가위바위보 문명론』에서 서양의 동전던지기와 동양의 가위바위보를 비교하며 놀이가 지닌 몇 가지 함의에 대하여 설명하였다.

동전과 같은 도구가 아니라 신체를 이용함으로써 상대방의 마음을 살펴야 하는 점과 승패가 앞면과 뒷면처럼 서로 다른 실체가 아니라 상대에 따라 달라지는 삼자견제의 구조라는 것이다. 그리고 선후가 없이 동시에 손을 내밀어야 하는 공시성을 띠고 있어 이 놀이를 대화를 통한 커뮤니케이션의 모델로 비유하였다.<sup>185)</sup>

본인은 손이 지닌 언어적 기

일본에서는 ‘권(拳)’이라 하여 수권(數拳), 충권, 호권(虎拳) 등 손으로 하는 여러 가지 종류의 게임을 통틀어 일컫는 말이다. 가위바위보는 에도시대 이후 생긴 것으로 가장 최근에 유행한 놀이다. 또한 ‘삼국권(三國拳)’이라는 것도 있는데 이는 일본의 신도, 중국의 유교, 인도의 불교가 각기 가위바위보처럼 물고 물리는 손 놀이 게임이다. 신도는 불교에, 불교는 유교에, 유교는 신도에 지는 순환 관계가 가위바위보와 흡사하다.<sup>184)</sup>

[도판44]



[작품9] <가위바위보>, 70×76cm, 지본수묵, 2014

184) 이어령, 『가위바위보 문명론』, 마로니에북스, 2015. p.55 참조

185) 위의 책, pp.44~48 참조

능의 중요성이 타자와의 관계를 형성하고 소통하는데 있다고 보았다. 작품에서 원을 그리며 모여서서 가위바위보를 하는 모습은 유희의 순간인 동시에 소리 없는 경쟁이자 대화의 상징이 된다.[작품9]

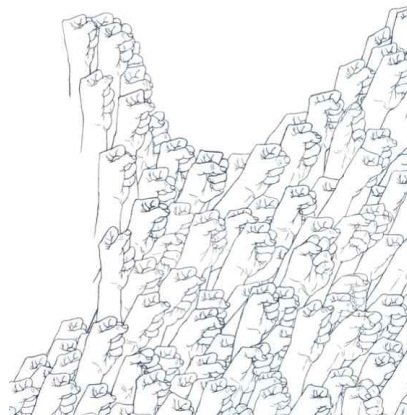
또 다른 작품<가위바위보>는 3점으로 구성된 연작으로 가위바위보 게임을 하는 손동작이 나열되어있다. 이 연작은 전체적으로 바위, 보자기, 가위의 형상이 차례로 나타나는데 자세히 보면 바위는 작은 가위로, 보자기는 작은 바위로, 가위는 작은 보자기로 이루어져 있다. 각각의 제목도 부분을 대표하여 가위, 바위, 보자기로 되어있다. 작품에서 가위바위보는 역설의 관계를 상징하게 된다.[작품10][작품11][작품12]



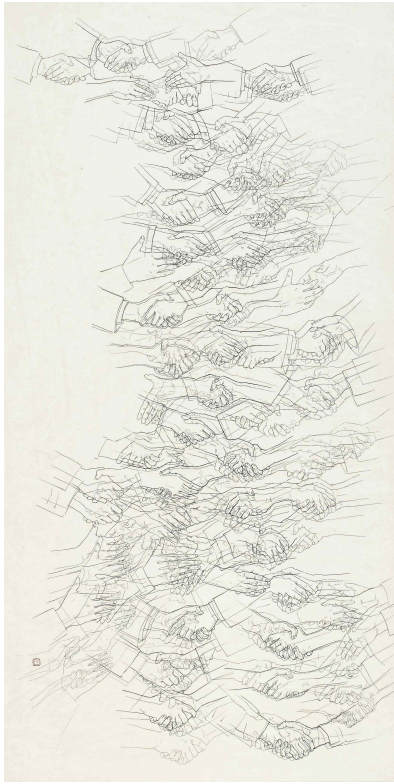
[작품10] <가위바위보>, 각 70×71cm, 지본채색, 2010



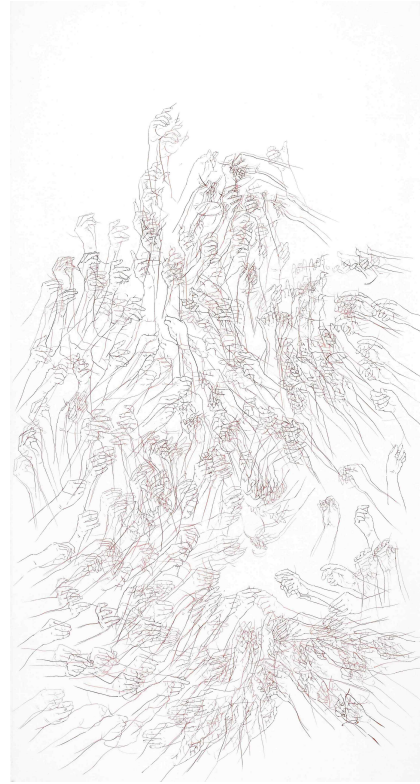
[작품11] <가위바위보>연작 중 바위



[작품12] <가위 바위 보> 연작 중 바위 부분 확대



[작품13] <미묘한 순간>, 142×72cm, 지본수묵, 2016



[작품14] <미묘한 순간>, 144×74cm, 지본수묵, 2016

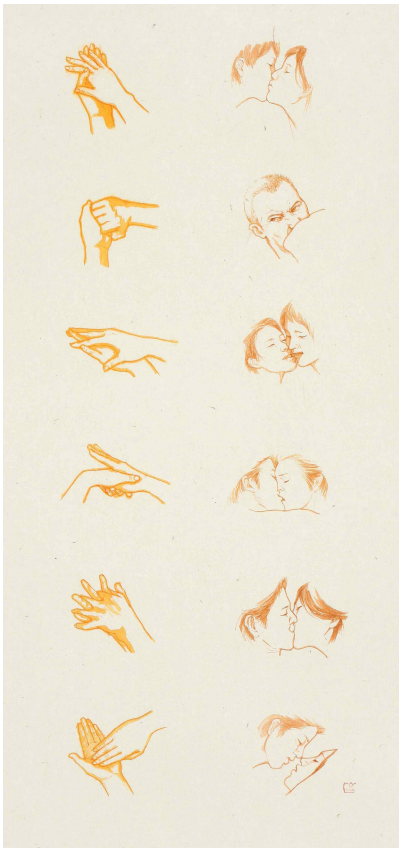
타인과 친밀감을 나타내고 화해와 화친의 의미로 주고받는 행위로 악수가 있다. 악수는 약속과 맹세를 뜻하기도 하며 유대감을 확인시켜준다.

작품<미묘한 순간>은 세로로 긴 화면에 줄지어 악수를 하고 있는 장면을 묘사하고 있다. 신체의 일부만 드러나 있지만 자세히 보면 양복을 입은 사람의 손임을 알 수 있다. 뉴스나 신문에 등장하는 회담이나 계약의 현장에서 원만한 타협을 이루었음을 상징적으로 보여주는 행위로 악수하는 장면을 떠올릴 수 있다. 이 장면은 긍정적인 메시지를 전달하게 된다. 하지만 때로 일상적인 모습과 다른 분위기를 느낄 수도 있다.[작품13]

최근 한 나라의 정상들이 악수를 하는 과정에서 손에 힘을 주어 눈에 보이지 않는 힘겨루기를 했다는 기사를 본 적이 있다. 작품은 길게 늘어서

서 경기를 하듯이 악수하는 모습을 보여줌으로써 대결의 관계를 상징적으로 보여주고자 하였다.

또 다른 작품으로 <미묘한 순간>은 여러 사람이 축배를 들고 있는 모습을 중첩하여 표현하였다. 건배(乾杯)는 술잔을 비워 건강과 행복을 기원하는 풍습이며 잔을 맞댐으로써 공동체의 결속을 다지는 행위이다. 영화에서 연회의 장면이 순간 소리 없이 느리게 재생되어 분위기가 전환되는 경우가 있다. 이는 실제 상황과 다른 감정을 느끼게 한다. 본인의 작품에서 건배는 즐거움의 이면에 허위와 향락을 상징 한다.[작품14]



[작품15] <손을 씻자>, 43×74cm,  
지본채색, 2009

작품에서 손짓이 상징하는 바는 보편화된 도상과 상징의 의미를 따르기도 하고 이와 다른 의미로 바뀌기도 한다. 작품<손을 씻자>는 신종 플루를 예방하기 위한 ‘범국민 손 씻기 운동본부’의 홍보물을 모티브로 손을 닦는 6단계의 과정을 남녀가 접촉하는 모습과 병치시켰다. 이러한 병치를 통해서 접촉에 대한 공포를 계몽하는 예방의학적인 관점을 변조하게 된다. 불순한 접촉이 행해지는 오른쪽 화면을 본 후 왼쪽의 손 씻는 모습을 다시 보면, 두 손이 비벼지는 여러 자세가 단순히 어떤 기능 수행이 아닌 묘한 느낌으로 다가온다. 이 작품은 깨끗함과 더러움에 대한 범주의 경계를 내부로부터 전복시킨다. 단순히 손을 씻는 동작은 남녀의 애정관계를 상징하게 된다.[작품15]

이와 같은 작품의 경향에 대해 미술평론가 윤동희는 다음과 같이 말한다.

사실 손은 섹시하다. 만지고 더듬는 존재이기 때문이다. 윤기언의 손이 간결하면서도 문제적인 이유다. 분명한 가시적 외부성에서 출발하는 그의 손은 그들 사이의 접촉, 변주, 흔적, 속도, 운동, 정지, 추동, 방향, 만남, 혼용, 통섭, 분절, 배치, 충돌, 분산 등을 통해 창조적인 기호로 자리한다. 언어학에 종속된 모든 기호 이론과 단호하게 대립했던 들뢰즈처럼 윤기언은 여러 장의 가녀린 손지를 시공간적 좌표 삼아 여러 이미지를 겹쳐 완성된 체계를 이루는 ‘감각의 논리’로 무장한다. 분명 한국화에 기원을 두었지만, 한국화와 서양화 그 어딘가에 그의 그림이 자리한 까닭은 그가 손이라는 텍스트를 재현하는 게 아니라 그것에서 파생하는 맥락을 매만졌기 때문이다. (중략) 본래 창조적인 이미지는 비언어적, 비담론적 바탕에서 나오는 법이다.<sup>186)</sup>

이와 같이 본인의 작품에서 손과 손이 만나는 행위는 의사나 감정을 교환하는 행위로 타인과 관계에서 긴장과 이완, 화해와 대결 등의 상징으로 나타난다. 작품은 이러한 손의 언어적 기능을 바탕으로 화면에서 미묘한 차이를 만들고 관계의 의미를 변주하게 되는 것이다.

---

186) 이 글은 2012년 oci미술관 창작스튜디오 입주작가전 ‘여덟 개의 창’전시도록에 게재된 윤동희의 「미술적인 너무나 미술적인」, p.93에서 발췌 인용함.

### 3) 군중의 표상으로서의 손

본인의 작품에서 손은 현대인의 모습을 암시하기도 하고 타인과의 관계를 나타내기도 하며 밀집하여 무리를 이루기도 한다. 손은 무리를 구성하는 일원으로 의인화되어 군집된다. 더불어 손짓은 구성원의 의지나 정신적인 사상을 은유하며 작품에서 상징화되어 주제를 표현하게 된다.

군중(群衆)은 우연히 조직된 무리로 규범이 정해져있지 않는 인간의 일시적 집합을 일컫는다. 군중은 공통적인 관심의 대상을 공유함으로써 성립되지만 그것이 없어지면 자연히 소멸한다. 시민사회의 상징으로 광장에 모인 군중은 그 목적에 따라 구호나 통일된 동작으로 의지를 나타내기도 하고 공연장이나 운동장에서도 열정적인 분위기는 연주자나 선수를 지지하는 환호나 손동작으로 표출되기도 한다.

이응로(李應魯, 1904~1989)는 인간의 형상을 간략한 모필의 선으로 기호화하여 군상을 표현하였다. 수십, 수백 명의 사람들이 등장하는 작품은 춤을 추거나 시위하는 듯 보이는데 화면의 전면성이나 반복의 구조로 나타난다. [도판45] 그는 1986년 권력과 사회 모순에 항거하는 그림을 추구했던 일본인 화가들의 모임 인인전(人人展)에 초대되어 동경도미술관(東京都美術館)에서 전시를 하면서 군상연작을 발표하였다.<sup>187)</sup>

평론가 이일(李逸, 1932~1997)은 그의 군상연작을 역사와 문명 이전의 원초적인 인간의 기원 또는 삶의 양태로 설명하였다.<sup>188)</sup> 김용대는 이를 조국과 인간에 대한 애정의 발로로 보았고, 박천남은 통일에 대한 염원이며 통일된 조국의 환희라고 하였다.<sup>189)</sup> 이렇듯 그의 군상은 단순한 군

187) 그는 군중연작에 대하여 다음과 같이 말하였다.

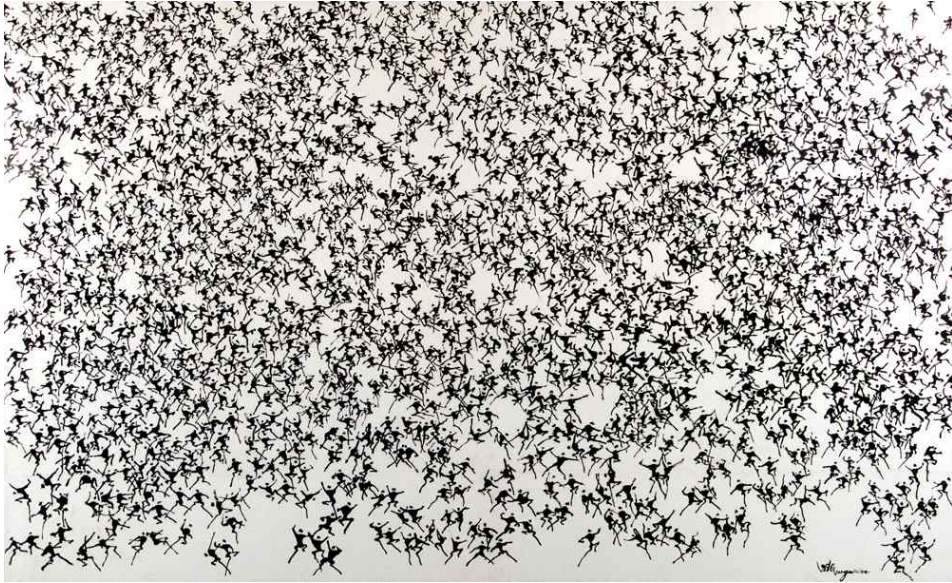
“나의 그림은 추상적 표현이었으나, 1980년 5월 광주민주화운동이 있는 뒤로 좀 더 사람들에게 호소되는 구상적인 요소를 그림 속에 가져왔다. 2백호의 화면에 수천 명 군중의 움직임이 그려 넣었다. 우리나라 사람들은 그 그림을 보고 이내 광주를 연상하거나 서울의 학생 데모라고 했다. 유럽 사람들은 반핵운동으로 보았지만, 양쪽 모두 나의 심정을 잘 파악해 준 것이다.”(『고암 이응로전』 도록, 호암갤러리, 1994. pp.120-121 참조.)

188) 이일, 「고암의 예술세계」, 『고암 이응로전』 도록, 호암갤러리, 1989.

189) 김용대, 「고암 이응로: 생존의 철학」, 『고암 이응로전』 도록, 호암갤러리, 1994.



집의 형상을 묘사한 것이 아니라 감상자로 하여금 구체적 감정이나 사건을 연상시키는 상징적인 표현이 된다.



[도판45] 이응로, <군상> 167×266cm, 지본수묵, 1986, 이응노미술관 소장

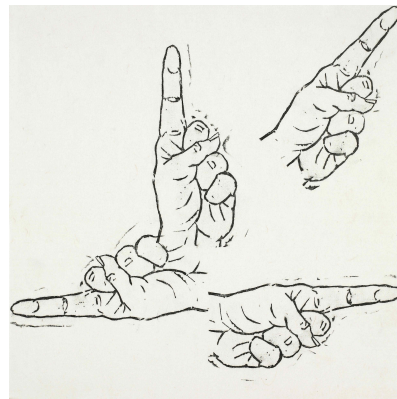
일상 속의 군중의 모습은 그들이 구성하고 있는 사회의 정체성을 표상하기도 한다. 안드레아스 거스키(Andreas Gursky, 1955~)는 사진기술을 활용하여 도시문명의 인류문화사적 콘텐츠를 포착하는 독일의 현대사진 작가이다. 그는 우리가 흔히 접하는 도시 속에 삶을 대형사진으로 옮겨 놓는다. 작품에서 공장이나 아파트, 대형마트나 진열장 등이 그 대상이 되는데 특히 군중의 모습을 담은 사진은 그 일원이 속한 시대와 문화를 인상적으로 담아낸다. 그가 2007년 평양의 풍경을 찍은 사진작품은 카드섹션과 마스게임에 동원되어 일사불란하게 움직이는 사람들의 모습으로 북한 사회의 경직된 일면을 상징적으로 보여주었다.[도판46]



[도판46] 안드레 거스키 <평양 II 연작> 2007

인간이 태어나 타인과의 관계를 인식하면서 방향을 지시하는 손짓은 자신의 의사를 표현하는 최초의 행위로 많은 의미를 함축하게 된다. 본인의 작품에서 지시하는 손은 개인의 의지를 상징하며 군중을 이루면서 집단의 의사를 가시화시킨다.[작품16]

사람들이 모여드는 것은 한시적으로 일정한 목적을 지닌 경우도 있지만 이와 다르게 모이는 행위 그 자체를 목적으로 한 경우도 있다. 인터넷과 스마트폰과 같은 기술의 발전과 생활환경의 변화로 나타난 플래쉬 몹(Flash mob)<sup>190)</sup>과 같은 사회현상이 그것이다. 행위에 의미를 부여하지 않고 행위 그 자체를 즐기는 것이다.



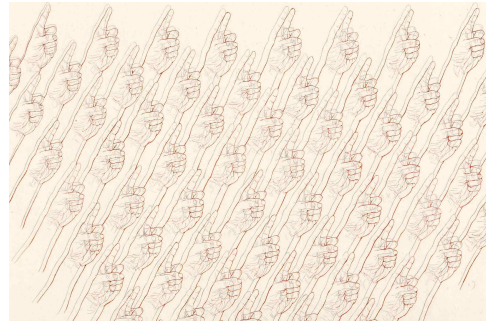
[작품16] <아이콘>, 36×36cm, 지본 건목, 2016

190) 특정 웹사이트의 접속자가 한꺼번에 폭증하는 현상을 뜻하는 '플래시 크라우드(flash crowd)'와 '스마트 몹(smart mob)'의 합성어이다. 스마트 몹은 테크놀로지 분야의 권위자인 미국의 H.라인홀드가 2002년 출간한 같은 제목의 저서 『스마트몹 Smart Mobs: The Next Social Revolution』에서 처음 제시한 개념이다.

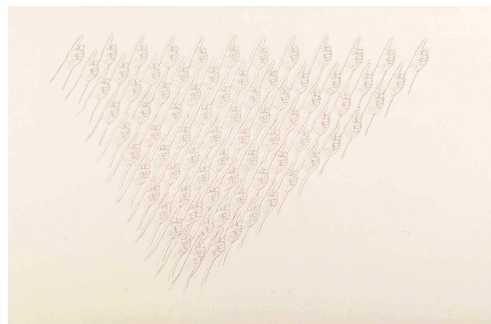


작품<꼭지점 댄스>는 한때 유행했던 TV광고에서 삼각의 대열로 맨 앞에 있는 사람의 율동을 오와 열을 맞춰 따라하는 모습에서 착안한 것이다.

이를 따라하는 동영상인 SNS (Social Network Service)를 통하여 전파되고 확산되면서 신드롬을 일으키기도 하였다. 작품은 오른쪽과 왼쪽을 가리키는 손짓이 일률적으로 복제되어 두 개의 대형을 이룬다. 방향을 지시하는 손은 미디어의 전파력과 획일화를 상징하게 된다. [작품 17][작품 18]



[작품 17] <꼭지점 댄스> (부분) 각 70×110cm, 지본수묵채색, 2010



[작품 18] <꼭지점 댄스>, 각 70×110cm, 지본수묵채색, 2010

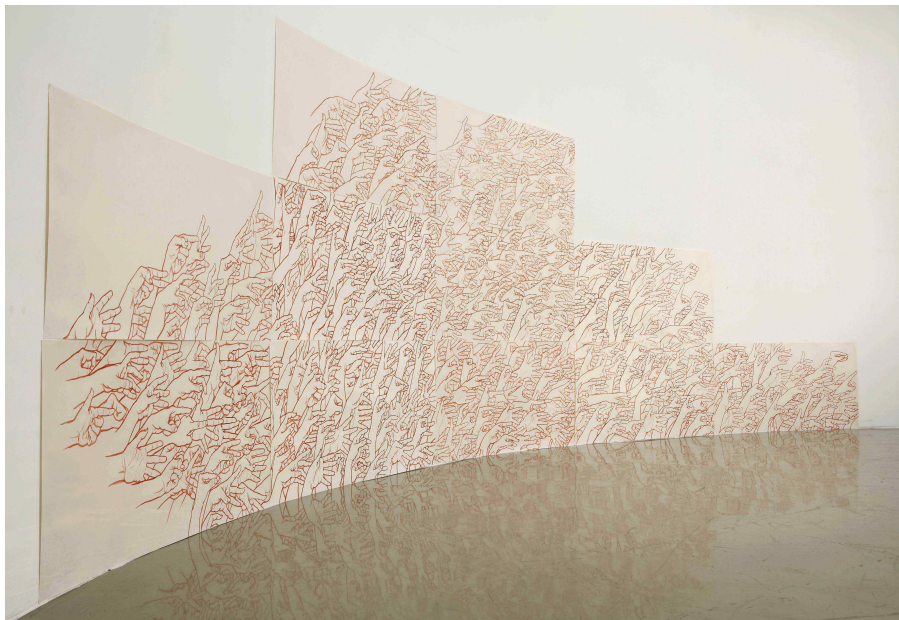
본인의 작품에서 ‘손’은 소통의 수단으로서 손짓형상과 의미의 체계를 대상으로 불완전하고 가변적인 관계성을 작품으로 구체화시킨다. 2010년 개인전 ‘제스처(Gesture)’에서 미술평론가 이선영은 작품에 대해 다음과 같이 말하였다.

손에서 얼굴표정을 읽는 등, 형태나 의미의 연상관계를 통해 이미지를 확장하거나 중첩시키는 윤기언의 방식은 유추적이다. (중략) 유사의 사고

방식은 근대 이전의 관념에서 보편적으로 존재했다. 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926~1984)는 『말과 사물』에서 16세기 말에 이르기까지 유사성(resemblance)은 서구문화에서 지식을 구성하는 역할을 했다고 지적한다. 이러한 패러다임에서 사물들은 유사의 관계에 의해 사슬처럼 연결된다.

푸코에 의하면 자연물들을 인식한다고 하는 것은 그것들을 상호 밀착시키면서도 서로 독립적이 되게 했던 유사관계의 체계를 밝히는 것이다. 이때 이 기호들은 유사물의 활동에 지나지 않으므로 유사한 것을 인식한다는 것은 무한하고도 결코 완성될 수 없는 임무가 된다.(중략) 유비를 통한 연관관계는 자연에서 유래한 상징적 사고를 공유하는 동양적 사고에서도 낯선 것이 아니다. 윤기언의 작품은 두 개의 구별되는 요소 사이에서 발견되는 유사와 닮음의 관계를 최대한 활용한다.<sup>191)</sup>

이와 같이 본인의 작품은 기호와 문자의 형태로 나타나는데 대부분 원래 지녔던 의미와 다르게 변화된다. 작품<어디로>는 원형의 전시 공간에



[작품19] <어디로>, 210×700cm, 지본채색, 2010

191) 이 글은 2010년 윤기언 개인전 'gesture'의 평론 이선영 (미술평론가)의 「유사함의 기호학」 pp.2-5에서 발췌 인용함.

여러 장의 드로잉을 붙여 완성한 것이다. 손은 거대한 무리를 이루어 같은 곳을 지향하고 있지만 둥근 벽면을 따라 돌아보면 방향성을 잃게 된다. 이처럼 손은 공간과 작품의 관계 속에서 그 의미가 재배열되어 주제를 표현하게 된다. 지시하는 손짓은 미시적 관점에서 뚜렷한 의지를 나타내지만 작품에서는 맹목적인 군중의 모습을 상징하게 된다.[작품20] 작품<어디로>는 원형의 전시 공간에 여러 장의 드로잉을 붙여 완성한 것이다. 손은 거대한 무리를 이루어 같은 곳을 지향하고 있지만 둥근 벽면을 따라 돌아보면 방향성을 잃게 된다.[작품19] 이처럼 손은 축약된 현대인의 모습으로 재배열되어 현실을 인식시킨다.



[작품20] <진동> 139×200cm, 지본수묵, 2010

군중은 물리적인 공간에서 그 모습이 나타나기도 하지만 눈이 보이지 않는 곳에서 생성되기도 한다. 작품<진동>은 부정적인 의미로 비난을 상징하는 손짓이 파문과 같이 퍼져가는 형상을 보여준다. 인터넷과 같은 가상공간에서 폭발적으로 나타났다가 사라지는 미디어의 속성을 표현하고자 한 것이다.[작품20]

이렇듯 군중의 표상으로서 손짓은 의식적으로 때로는 무의식적으로 개인의 내면을 투사시키며 다양한 의미를 촉발시킨다. 일상에서 경험한 낯선 군중의 인상은 전체와 부분이라는 화면의 구조를 통해서 손짓이 지닌 상징의 의미를 강조하거나 변화시킴으로써 주제를 구체화시키게 된다.

## 2. 백묘를 통한 손의 표현

본인의 작품에서 시각언어로서 손은 의미를 포괄하는 기호이자 상징이며 이는 움직임을 통하여 더욱 구체화된다. 따라서 표현기법도 주제로서 손이 지닌 함축적이고 역동적인 특성을 시각적으로 구현하는 것이 중요하다.

본인은 백묘가 고대로부터 현대에 이르기까지 기록과 소통을 위한 집약적이고 보편적인 표현방식이라는 점을 주목하였다. 또한 주제 표현에 있어서도 선묘의 특징으로 대상을 묘사하거나 작가의 개성을 상징화시키기에 적절하다고 보았다.

본인은 작품에서 백묘의 표현방법 중 철선묘와 혼묘의 특성을 부각시켰다. 철선묘는 갑골문이나 동굴 벽화의 선에서 볼 수 있듯이 단순하지만 함축적이며, 혼묘는 농담의 변화와 선의 중첩으로 대상을 표현함으로써 화면에 시각적 역동성을 부여한다. 이러한 선묘의 특징은 손의 상징적 표현과도 상통한다.

본 절에서는 철선묘와 혼묘의 시각 효과와 내재된 함의를 알아보고 주제와의 연관성을 설명할 것이다. 그리고 이 두 가지 묘법을 융합시킨 방법적 모색으로 영상매체를 활용한 작업을 차례로 살펴보고자 한다.

### 1) 철선묘

전통회화에서 필획의 표현방법으로 묘법이나 준법은 대상의 특징을 용필의 변화로써 양식화하고 주제를 표현한다. 각각의 준묘는 화풍은 물론 예술가의 개성과 사상을 표출시키는 중요한 요소가 된다. 따라서 백묘의 시각 효과와 함의는 주제를 함축하게 된다.



[도판47] 철선묘

본인의 작품에서 손을 묘사하는 선묘의 표현 방식은 용필 시 필획의 변화가 적고 중봉의 가는 선을 활용한다. 이는 백묘법 중 철선묘와 가깝다. 철선묘는 『점석재총화』에 따르면 “송곳으로 돌의 표면에 새긴 듯이 정봉의 장점으로 그린다.”<sup>192)</sup>라고 되어있다. 하량준이 「사우재화론」에서 백묘를 철선묘와 난엽묘로 크게 구분하면서 고개지에서 이공린, 조맹부로 이어지는 묘법을 철선묘로 보았다.

본인은 이공린의 <오마도>나 <효경도>를 기준으로 날카로운 중봉의 선조와 모나게 꺾어지며 곧고 굳센 선질을 작품에 적용하였다. 토기나 청동기의 문양이나 갑골문의 선에서 볼 수 있듯이 원시적인 선의 형태는 철선묘와 유사한 경향을 띤다. 즉, 굵은 행위를 가장 극명하게 보여주는 선의 형태라고 할 수 있다. 철선묘는 원형의 선이자 최소화된 의지 표출의 상징으로 의미를 갖는다. 3장의 작품분석에서 살펴보았듯이 백묘 표현은 도해적이고 서사성이 두드러진 양식으로 구체화되어 손의 상징적 표현을 돕게 된다.[도판47]

본인의 작품에서 철선묘는 세필로 그려져 선의 굵기가 매우 가늘어서 시각 효과가 크지 않다. 더욱이 반복적인 경향은 기계적이며 화면을 단조롭게 보이게 한다. 다만 모필이라는 용구의 특성 상 자세히 보면 각각의 미묘한 변화를 발견할 수 있다. 철선묘의 시각적 효과와 주제의 관련성에 관한 논의에 앞서 묘사의 방식으로 필사(筆寫)의 함의에 대하여 설명하고자 한다.

필사는 글이나 그림을 붓으로 옮기는 행위를 뜻한다. 인쇄술이 발달되기 이전에 필사는 복제나 학습의 수단으로 쓰여 졌지만 예술의 영역에서는 전통을 계승하기 위한 수련방법으로 활용되기도 하였다. 기술이 고도화된 현대사회에서는 기계화로 대량생산이 가능해졌지만 이는 경제적 효

192) 『點石齋叢書』 “作正鋒長點如以錐鑲石面 書法謂先楷而後草畫亦然”

울성과는 다른 수공의 가치로 여전히 지속되고 있다.

불교미술에는 사경(寫經)<sup>193)</sup>과 사경변상도(寫經變相圖)<sup>194)</sup>의 전통이 있다. 사경은 경전의 경문과 내용을 압축하여 도해한 변상도 그리고 발원문 등으로 구성된다.<sup>195)</sup> 이는 부처의 설법을 옮기는 신앙의 행위로 단순히 글자의 형태나 물상의 외형을 베끼는 것이 아니라 그 속에 담겨있는 의미를 중시한 표현방법의 하나이다. 해탈의 경지로 이르게 하는 가르침으로 그 진의가 문자와 형상의 도구를 넘어서 있지만 수행과 깨달음의 과정으로 사경이나 변상도의 제작은 이를 상징적으로 보여주는 예가 된다. 이러한 의미는 엄격한 절차와 의식에서도 나타난다.

사경의 제작 과정 및 의식에 대해서는 8세기 중엽에 만들어진 『신라백지묵서 대방광불화엄경(大方廣佛華嚴經)』의 발원문을 통해 알 수 있다. 첫째, 종이는 뿌리에 향수를 뿌려서 키운 닥나무 껍질로 만들었다. 둘째, 글씨를 쓰거나 그림을 그리는 사람은 먼저 보살계(菩薩戒, 보살도를 닦는 승려가 지켜야하는 계)를 받고 재를 올리는 의식을 해야 하며, 대소변을 보거나 자고 일어난 후, 식사 후에는 반드시 향수로 목욕을 해야 했다. 또한 그들이 머무는 장소는 항상 청결하며, 꽃과 향수가 뿌려지고, 기악(伎樂)과 범패(梵唄)가 연주되는 가운데 경전을 만드는 곳으로 가야

193) 사경이란 불교경전을 손으로 베껴 써서 책으로 만든 것을 말한다. 불교에서 경전은 부처[佛], 부처의 말씀[法], 스님[僧]의 세 가지 보물 가운데 중심이 되는 부처의 말씀으로 불상이나 탑 이상의 신앙적 의미를 갖는다. 불교경전은 석가모니부처가 열반한 후 입으로 전해 오던 생전의 설법들을 문자화한 것이다. 인쇄술이 발달하지 못한 초기에는 손으로 직접 경전을 쓰는 방법이 사용되었는데 이렇게 베껴 쓴 필사 경전은 완성된 후 그것을 모본으로 다시 옮겨 쓰는 일들이 반복되었다. 『사경변상도의 세계, 부처 그리고 마음』, 국립중앙박물관, 2007. p.9 참조.

194) 사경변상도란 사경의 책머리에 경전의 내용을 압축하여 그 핵심을 묘사한 그림을 말한다. 즉 부처가 말한 진리의 내용을 그림의 형태로 표현한 것이다. 이와 같이 경전의 어려운 내용이나 심오한 교리를 압축하여 그림으로 표현함으로써 사람들이 보다 쉽게 경전의 내용을 이해할 수 있었다.

우리나라에서 가장 오래된 사경변상도는 통일신라시대의 작품으로 흰 종이에 먹으로 쓰고 그린 『화엄경 그림(大方廣佛華嚴經)』(754-755)이다. 이후 사경변상도는 고려시대에 이르러 크게 성행했으며 조선시대까지 그 전통이 이어졌다. 그러다가 15세기를 정점으로 점차 판경(板經)이 이를 대신하게 되면서 사경의 전통은 쇠퇴했다.

『사경변상도의 세계, 부처 그리고 마음』, 국립중앙박물관, 2007. p.15 참조.

195) 이러한 구성은 모든 사경에 해당되는 것은 아니며 변상도나 발원문이 없는 사경도 있다.



했다. 셋째, 먼저 삼귀의(三歸依, 불, 법, 승으로 돌아가 의지함)를 부르고 불보살에게 세 번 절하며 화엄경을 공양하였다. 그 다음 경을 쓰고, 경심(經心)을 만들고 끝으로 변상도를 그리는데 이 때에도 기악이 연주되고, 청결이 강조되었다. 경전이 완성되면 경심 안에 한 알의 사리(舍利)를 넣는 것을 끝으로 모든 제작과정이 끝나게 된다.<sup>196)</sup>

사경의 제작과정은 현대에 이르러 이와 다르게 생략되거나 축소되었지만 수양과 공덕을 쌓는 행위로 사경의 중요성은 여전히 남아있다. 필사와 같은 표현방법은 물리적으로 투여된 시간과 노력의 결과를 화면에 고스란히 드러냄으로써 감상자가 그 제작과정을 짐작할 수 있도록 한다. 모필의 흔적을 통하여 촉각적인 감수성을 촉발시키는 것이다. 따라서 현대사회의 복제기술이 첨단화되었음에도 불구하고 인쇄본과 필사본의 가치는 다르게 평가되는 것이다.[도판48]



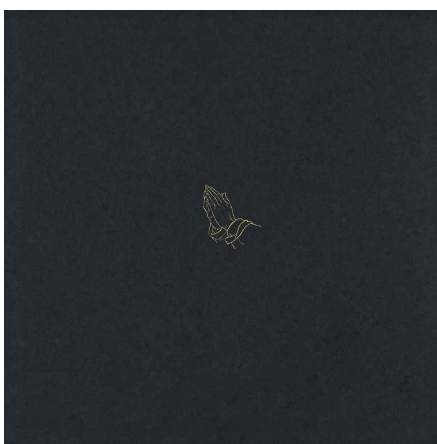
[도판48] <묘법연화경>, 감지은니사경, 고려, 광덕사 소장

본인의 작품에서 철선묘의 활용은 사회 속에서 평균화된 개인과 개별적인 존재로서 개인의 양면을 구현하는 방법으로 나타난다. 필사적 묘사는 일일이 손으로 그려지고 쌓여진 화면을 통하여 개별적 존재로서 개인의

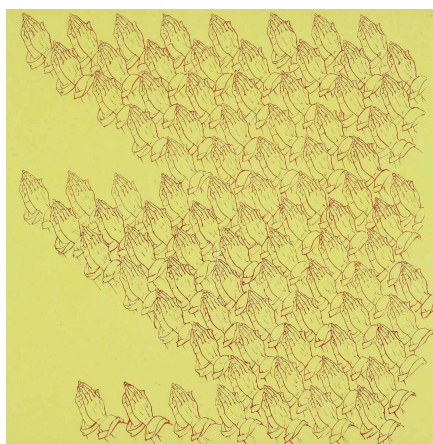
196) 『사경변상도의 세계, 부처 그리고 마음』, 국립중앙박물관, 2007. p.21 참조.



삶이 존재하고 있음을 나타낸다. 빛은 선을 긋는 순간 미세한 호흡까지 화면으로 전달함으로써 반복적인 일상 속에 존재하는 미묘한 차이를 가시화시킨다. 본인의 작품 <미묘한 순간-어떤 믿음> 연작은 믿음의 상징으로서 뒤러의 <기도하는 손>을 차용하였다. 복제된 듯 기도하는 손의 군집된 형상 속에 존재하는 개별적인 신앙을 두 개의 화면으로 표현하였다.[작품21][작품22]



[작품21]<미묘한 순간-어떤 믿음>, 35×35cm, 지본채색, 2014



[작품22]<미묘한 순간-어떤 믿음>, 35×35cm, 지본채색, 2014

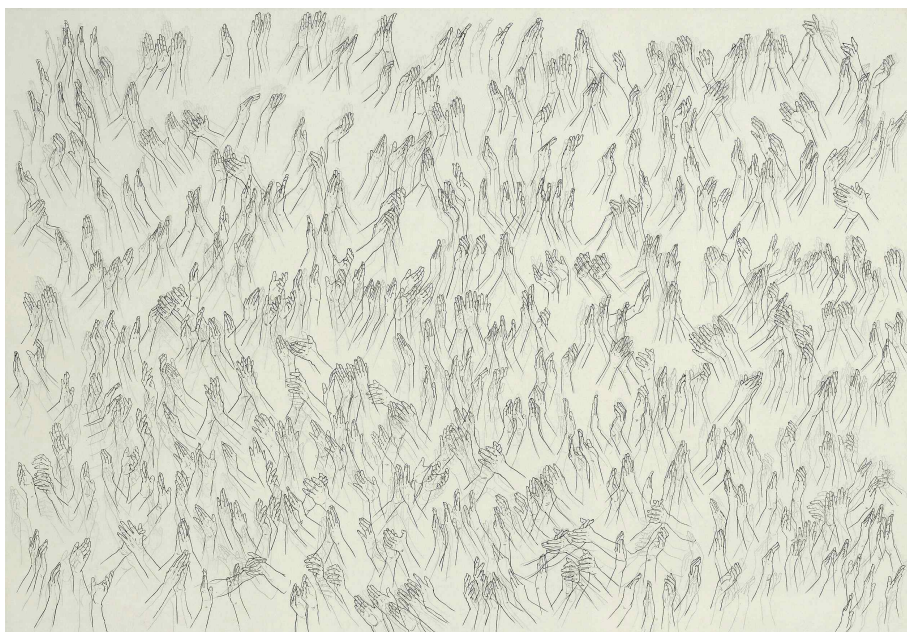
손의 자각이 창작의 동기로 연결된 것처럼 본인의 작품에서 또 하나 중요한 요소가 발견이다. 즉 일상의 발견이자 필사적 묘사를 통한 촉각적 교감이다.

어느 날 도로방음벽에 붙어 있는 담쟁이를 한참 동안 바라본 적이 있다.  
바람이 일자 초록빛 잎사귀들은 물결이 되어 장관을 만들었다.  
빛과 바람의 무늬가 드러난 순간이다.  
벚꽃이 흩날리던 날에도 광장에 커다란 깃발이 나부끼던 날에도 그랬다.  
일상의 축수는 작은 빛, 바람 한 점 놓치지 않았다.  
잠깐 멈춰 서면 그 특별함과 비범함을 쉽게 마주할 수 있다.<sup>197)</sup>

화면에서 철선묘는 기호나 문자, 형상으로 나타나 물상을 대변하고 굵은 행위로 서로의 차이를 명확히 표현하는 방법이지만 가늘고 일정한 호흡으로 그어진 선은 눈에 잘 보이지 않는다. 다만 화면 앞에 가까이 다가섬으로써 그 형상과 의미를 찾을 수 있다.

작품 <미묘한 순간-박수>는 손뼉을 치며 환호하고 있는 군중의 모습을 손의 움직임으로 묘사한다. 박수를 치는 손의 궤적은 고속촬영을 한 것처럼 펼쳐지고 소리 없어진 화면은 움직임으로만 남아서 경의와 놀라움, 기쁨이 사라진 생경한 풍경을 보여준다. 무리 속에 개인의 존재는 필사로서만 그 미묘한 차이를 나타낼 뿐 집단화되어 개성은 사라지게 된다. 박수를 치는 손은 걱정적인 감정의 이면에 맹목과 공허함을 상징하게 된다. [도판23]

백묘 표현의 함의는 작품에서 일상의 평범함을 나타내는 필사적 묘사와 발견이라는 감상의 요소를 부각시켜준다. 그리고 이는 소재의 표현방식



[작품23] <미묘한 순간-박수>, 139×201cm, 지본수묵, 2014

197) 2016년 9월 이랜드스페이스 개인전 <사이비 비이사(似而非 非而似)> 전시도록에 수록된 작가노트

에서도 나타난다. 화면에서 대상의 전체가 아닌 부분을 취(取)하고 나머지를 감추어(藏) 그 뜻을 나타내는(見) 것이다.<sup>198)</sup> 본인의 작품에서는 신체의 일부인 손을 통하여 주제를 은유하거나 상징하는 바를 나타낸다.

『화엄경(華嚴經)』에는 ‘하나 속에 일체가 들어있고, 일체 속에 하나가 들어있기 때문에 하나가 곧 일체이고, 일체가 곧 하나다’<sup>199)</sup> 라고 하였다. 이는 우주와 인간이 서로 다르지 않으며 하나의 이치로 통일되어 있다는 천인합일(天人合一) 사상과 연결된다. 이러한 동양의 사고체계와 세계관은 예술 표현과도 연결된다.

회화의 구도에서 취함과 버림이란 중요한 것은 남기고 불필요한 것은 제거하는 것이다. 취하는 것이 없으면 형상을 묘사할 수 없고 버리는 것이 없으면 주객의 구분이나 경중과 대소의 처리가 어렵다. 황빈홍(黃賓虹, 1864~1955)은 다음과 같이 말한다.

풍경을 마주 대하고 그림을 그릴 때는 버린다는 글자를 깨달아야 하고, 사물의 모습을 기억하여 그릴 때는 취한다는 글자를 깨달아 알아야 한다. 버리고 취하는 것이 사람에 의하는 것은 아니지만, 버리는 것과 취하는 것은 사람에 의한 것일 수 있다.<sup>200)</sup>

“버리는 것(舍)과 취하는 것(取)은 사람에 의하는 것이 아니다.”라는 것은, 회화의 대상은 객관적으로 존재하기 때문에 임의로 말살하거나 왜곡해서는 안 되며 대상을 잘 반영해야 된다는 것을 가리키는 것이다. “버리는 것과 취하는 것은 사람에 의하는 것일 수 있다.”라는 것은 화가가 주관의 능동적 작용을 발휘하고 실제에 근거하며 창작의 필요에 근거하여 대상의 중요한 부분만 남기며 군더더기를 제거할 수 있음을 가리키는 것이다.<sup>201)</sup>

---

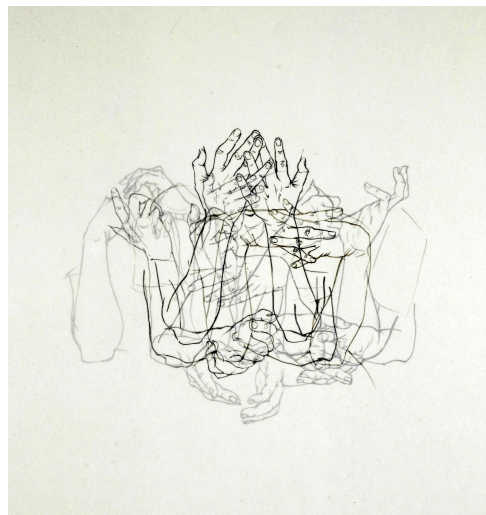
198) 왕백민, 강관식 역, 『동양화구도론』, 미진사, 1991, pp.87-89 참조

199) 『華嚴經』 「法性偈」 “一中一切多中一 一即一切多即一”

200) “對景作畫 要懂得舍字 追寫物狀 要懂得取字 舍取不由人 舍取可由人”

201) 왕백민, 강관식 역, 앞의 책, pp.9-10

또한 감춤과 노출, 가림과 드러남은 화면과 내용을 적절히 표현하는데 중요한 요소이다. 중국의 전통 산수화는 흔히 구름과 안개를 빌어서 가림과 드러남의 표현을 하였다. 일반적으로 가린 것은 감추어져 있고 드러난 것은 노출되어 있다. 그러나 교묘히 감추었을 때는 오히려 드러나는 효과를 낼 수 있다. 감춰진 공간은 그 사이에 다른 형상을 연상시켜줄 수 있으며 이러한 경우 감춤은 드러남과 같기 때문이다.<sup>202)</sup>



[작품24] <미묘한 순간>, 65×65cm, 지본수묵 2013

이렇듯 전체와 부분, 취함과 버림, 감춤과 노출은 회화에서 상대적이며 역설적인 화면의 구성으로 나타나게 된다.

작품 <미묘한 순간>은 TV를 응시하고 있는 모습에서 손과 팔의 움직임만을 모아 화면을 구성한 것이다. 손짓은 무기력한 일상을 반복적인 행위로 묘사함으로써 수동적이고 패턴화된 현대인을 상징적으로 나타낸다. 노출과 가려짐은 이렇게 백묘 표현을 통하여 부분으로 전체를 상상하게 만들며 때로는 주목받지 못하는 일상의 움직임을 새롭게 주목하게 한다.[작품24]

이렇듯 본인의 작품에서 철선묘는 선의 변화를 절제함으로써 손의 형태나 움직임으로 시각을 유도하여 대상이 지닌 언어적 기능을 부각시켰고 반복적이고 가는 세필의 선에 나타난 시각 효과로 잘 드러나지 않는 일상의 면모를 상징적으로 보여주었다. 철선묘로 묘사된 손은 생략되고 단순화되어 본인이 경험한 사건이나 상황을 강조하거나 암시함으로써 함축적인 의미를 내포하게 되는 것이다. 이러한 철선묘의 시각 효과와 함의

202) 왕백민, 앞의 책, pp.87~89

는 혼묘의 요소가 더해짐으로써 시각적 역동성을 갖게 되고 손의 상징적 표현을 가시화시키게 된다.

## 2) 혼묘

IV장에서 살펴보았듯이 손은 움직임을 통하여 신체언어로서 소통을 가능하게 한다. 본인은 움직임을 가시화시키는 백묘 표현으로 혼묘를 주목하였다. 혼묘는 겹침 묘법으로 불리기도 하는데 옷 주름을 그릴 때 담묵과 농묵을 혼용하던 방법을 이른다.<sup>203)</sup> 초고로 먼저 담묵으로 그린 뒤 다시 농묵의 선을 긋는 것이다. 이상좌의 <불화묵초첩>은 혼묘의 특징을 보여주는 예라 할 수 있다.[도판49]



[도판49] 혼묘

이상좌의 작품과 같이 혼묘는 선의 흔적이 겹쳐짐으로써 시간의 축적을 보여주는 동시에 반복과 중첩을 통하여 생동감이나 역동성(力動性)을 나타내게 된다. 화면에서 시각적 역동은 손의 움직임을 묘사하거나 함축한 의미를 고조시키는 역할을 하게 된다. 그렇다면 화면에서 역동성이란 어떤 것이며 이를 통하여 나타나는 의미는 무엇인가를 살펴보아야 한다.

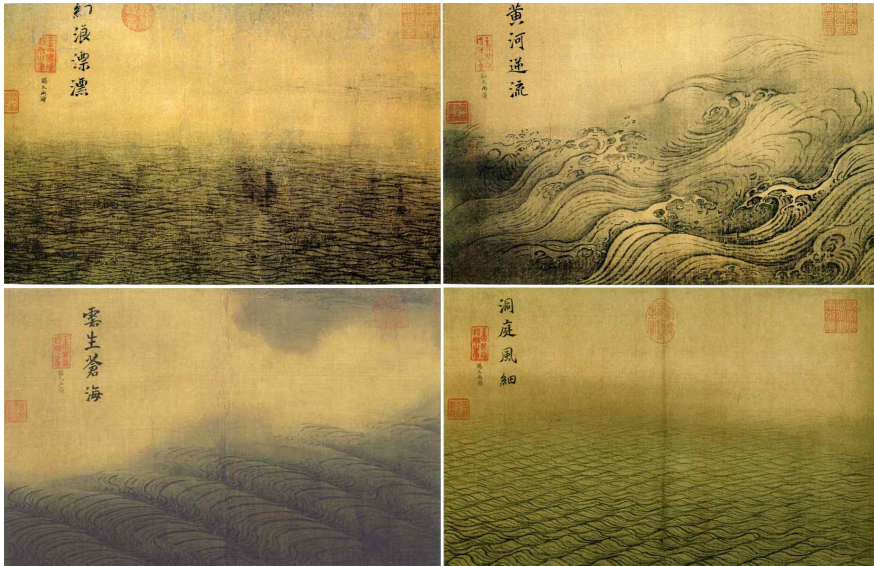
동아시아 회화에서 선묘는 시각적 역동을 구현하는 방법 중의 하나다. 남송시대의 궁정화가인 마원(馬遠, 1160~1225)이 그린 <십이수도(十二水圖)><sup>204)</sup>를 보면 물결을 세밀하게 묘사하고 있다.[도판50] 이 화첩은

203) 『點石齋叢書』, “以淡墨成衣紋而用濃墨人多畫之.”

204) <십이수도>는 마원의 대표작이자 걸작으로 평가받는 작품으로 총 12단락으로 구성되어 있다. ①파축금풍(波蹙金風) ②동경풍세(洞庭風細) ③층파첩랑(層波疊浪) ④한당청천(寒塘淸淺) ⑤장강만경(長江萬頃) ⑥황하역류(黃河逆流) ⑦추수회파(秋水廻波) ⑧운생창해(雲生蒼海) ⑨호광염염(湖光潋潋) ⑩운서낭권(雲舒浪卷) ⑪효일홍산(曉日烘山) ⑫세랑표표(細浪漂漂).



강, 호수, 내, 바다 등을 12가지의 동세로 표현하고 있는데 거세게 파도가 치거나 잔잔하게 흐르는 물의 모습 등을 비교적 굵기가 일정한 선의 반복과 변주, 옅은 채색으로 나타낸다. 이는 미시적인 관찰과 용필의 변화로 경향성을 표현함으로써 시각적 역동을 구현하고 있다.



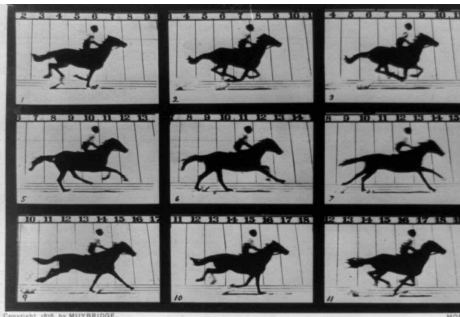
[도판50] 마윈, <십이수도(十二水圖)>, 중국 송, 비단에 연한 색, 26.8×478.3cm, 고궁박물관

동아시아의 회화에서 필획은 모필을 통하여 구현됨으로써 창작자의 심리적 상태에서 비롯된 호흡과 힘의 강약, 농담, 붓의 속도 등이 용필 과정에서 그대로 나타나게 된다. 따라서 선묘는 시간성과 공간성을 내포한 흔적으로 역동성을 가시화시킨다. 준법과 묘법으로 나타난 선의 특성은 집적을 통하여 대상의 생명감을 표현하게 된다.

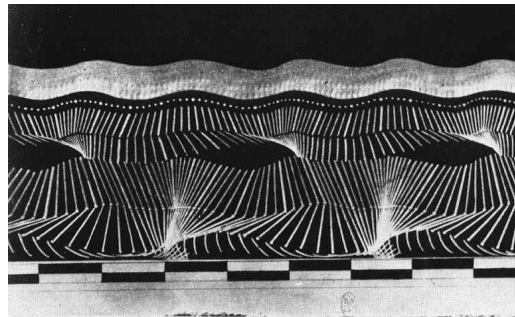
회화에서 점이나 선, 형태 등이 움직인다고 주장하는 것은 물리적으로 이동이 없음에도 운동이 있다고 하는 것이므로 이와 같은 진술은 모순을 내포하고 있다고 볼 수 있다. 정확하게 말하면 움직이는 것처럼 보인다는 표현이 적절하다. 움직이는 것처럼 보인다는 것은 운동을 지각하는 심리적 반응과 원인을 동반한다. 화면에서 역동성은 예를 들어 달리는

말을 본 경험이 ‘연상(聯想)’이라는 수단을 통해서 관찰자가 지각 대상에 운동을 부여하는 것이다. 연상은 대상 그 자체(말)에 기초하는 것이 아니고 형, 방향, 밝기 등에 기초하는 것으로서, 대상은 그것들에 의해서 그림 속에 표현되는 것이다.<sup>205)</sup> 이렇듯 미술에서의 시각적 역동은 형태나 선, 색채, 구도 등에 의해 나타날 수 있다.

서구에서 대상의 움직임의 가시화시키는 시도로 에드워드 머이브릿지(Eadweard Muybridge, 1830~1904)가 1878년에 찍은 <말의 움직임>이 있다. 리랜드 스탠포드(Leland Stanford)의 의뢰로 ‘말이 달릴 때 네 다리가 모두 동시에 땅에서 떨어져 있는지’를 알아내는 실험 촬영을 한 것이다.<sup>206)</sup> 여러 대의 카메라를 경마 트랙에 설치하여 찍은 말 사진은 움직임을 인식하는 계기가 되었고 운동선수나 무용수, 다른 동물로 실험의 범위를 넓혔다.[도판51]



[도판51] 머이브릿지, <말의 움직임>, 1878



[도판52] E. J. 마레, <Geometric Chronophotograph of the man in the black suit>, 1883

또한 프랑스의 생리학자 E. J. 마레(Étienne-Jules, Marey, 1830~1904)는 팔이나 다리에 흰색 선이 그려진 검은 옷을 입고 평지를 걷거나

205) 루돌프 아르하임, 김재은 역, 『예술심리학』, 이화여자대학교 출판부, 1998. pp.110-112 참조

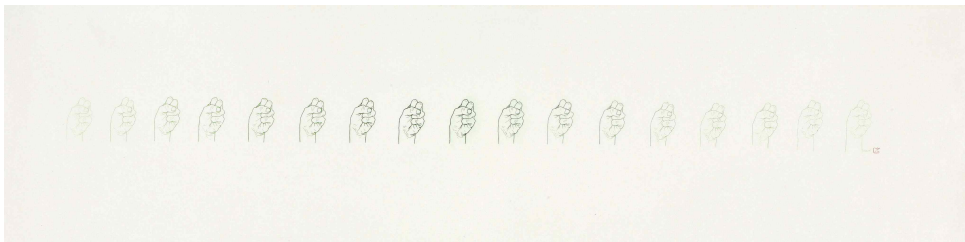
206) 실험에서 그는 처음에는 12대, 후에는 24대의 사진기를 경마 트랙을 따라 설치하였다. 셔터에 걸린 실들이 트랙을 가로질러 뻗어있었고, 하얀 배경은 각각의 상을 동일하게 보이도록 만들었으며 사진기의 위치가 다른 것도 숨길 수가 있었다. 오늘날의 영화적 기술과는 조금 달랐지만, 매 순간 말의 움직임을 분리시켜 확인할 수 있다는 점에서 영화 촬영 시 카메라를 이동시키면서 촬영하는 효과와 매우 유사했다.

계단을 내려오는 모습을 사진으로 촬영하였다. 사진에는 인체의 골격이 움직이는 궤적이 선으로 나타난다. 이 들은 정지된 이미지에 시간이 더해지면 움직임이 된다는 것을 알게 되었고 형태나 선으로 시각적 역동을 추상화시켰다.[도판52]

머이브릿지나 마레의 사진의 역동성이 대상의 물리적 움직임을 객관적으로 가시화시켰다면 마원의 물 그림은 선의 반복과 중첩의 변주로 역동성을 미적인 대상으로 환원시키고 있음을 알 수 있다. 본인의 작품에서도 역동성의 표현은 손짓이 의미하는 바를 부각시키기 위하여 움직임을 반영하게 된다.

본인의 작품에서 손은 익명성의 대상이며 보편적 인위의 상징이다. 따라서 특정 대상을 구체화 한 것이 아니고 손의 움직임, 즉 손짓 그 자체를 묘사한 것이다. 악수를 하거나 건배를 하는 행동, 기도를 하거나 핸드폰을 보는 손의 움직임을 쫓는다. 따라서 손의 형태도 극히 단순화된 형상이며 성별이나 국적을 특정하지 않는다. 다만 개개의 손은 움직임을 묘사하기 위하여 그 형태가 조금씩 변한다. 혼묘의 역동성은 화면에서 형태의 변주, 선의 반복과 중첩으로 나타나게 된다. 그러면 역동성의 표현은 주제와 어떻게 연관되며 기법으로 구체화되는가.

본인의 작품에서 반복과 중첩으로 나타난 역동성의 표현은 기계적이고 규격화된 단순화로 복제적인 시각효과를 나타낸다. 이는 주기적이며 순환적인 일상의 모습을 표현한다.

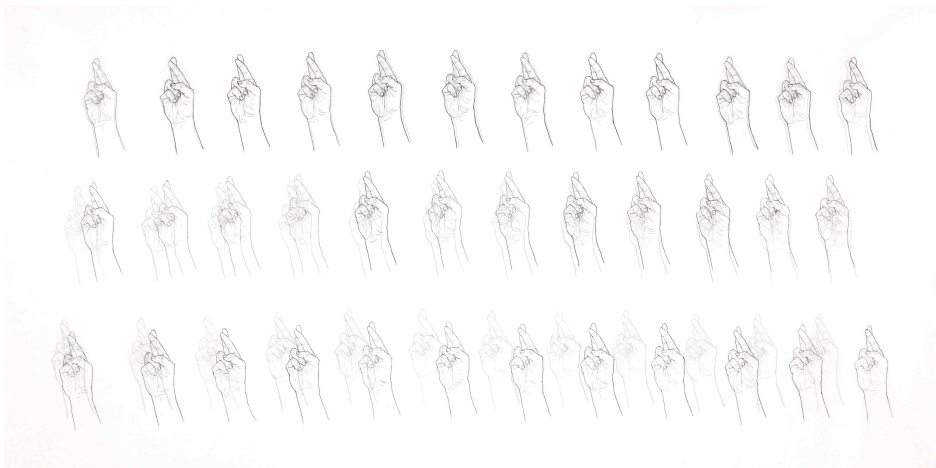


[작품25] <메아리>, 37×142cm, 지본채색, 2009



본인의 작품에서는 시공간의 변화가 흔들림 즉 진동으로 나타나게 된다. 반복과 중첩의 양상은 공감각적 표현, 손의 상징적 의미와 배열을 이루며 주제를 표현하게 된다.

작품<메아리>는 청각적 경험을 시각화한 것으로 주먹을 쥔 손이 반복되어 일렬로 배치되어있다. 화면의 왼쪽에서 흐린 색으로 시작되었다가 진해지고 다시 흐려진다. 정중앙의 주먹은 색의 농도가 가장 진하고 선의 굵기도 가장 굵게 그려졌다. 이를 중심으로 왼쪽 방향은 점차 색의 농도가 옅어지도록 하였고 반대로 오른쪽 방향은 농도의 변화 없이 선의 굵기가 점차 가늘어 진다. 즉 소리의 강약을 선의 굵기와 농도의 변화로 나타낸 것이다. 주먹을 쥔 손은 의지의 상징이자 하나의 음계처럼 명멸하는 모습을 보여준다.[작품25]



[작품26] <메아리>, 74×142cm, 지본수묵, 2010

또 다른 <메아리>연작은 사랑을 상징하는 손동작을 중첩의 효과를 이용하여 나타냈다. 본인은 얇은 한지의 투과성을 활용한 배접(裵接)<sup>207)</sup>으

207) 배접(裵貼)의 자의(字意)는 ‘배면(背)에 옷(衣)을 입힌다(貼)’는 뜻이며, 전통적인 의미는 서화 등의 뒷면에 종이를 덧붙여 족자, 병풍, 두루마리, 서적 등의 다양한 형태로 꾸미는 것으로 해석할 수 있다. 글씨나 그림에 종이나 비단 등을 붙여 족자, 액자, 병풍 등을 만들어서 아름다움은 물론 실용성 및 보존성을 높여주는 전통적인 서화처리 기법이다. 현재 배첩(裵貼)은 배접(裵接) 또는 표구(表具)라는 용어로 일반화되어 있다.

로 화면의 층위를 만들고 여러 장의 그림을 그려 중첩의 효과를 나타내었다. 따라서 배접 시에 여러 장의 원화를 순서에 따라 붙인 후 다시 배접을 하게 된다. 이로 인해 화면에는 공간감이 생기게 되는데 겹쳐지는 순서의 변화에 따라 화면의 분위기도 달라진다. 이러한 효과는 손의 움직임을 구체화시키기도 하고 상징하는 의미를 강조하게 된다.[작품26]

본인의 작품에서 배접은 혼묘의 시각효과를 부각시키는데 중요한 역할을 한다. 배접은 동아시아 회화의 역사와 함께 오랜 전통을 이어온 표장(表裝)기법이다. 한국의 경우 배접, 재배(再褙), 장배(粧褙, 裝褙), 장황(粧纁, 粧潢, 裝纁, 裝潢), 초배(初褙), 회장(繪粧, 回粧), 후배(後褙) 등으로 매우 다양하다. 중국과 일본이 경우 중국에서는 장치(裝治, 裝褫), 장배(裝背), 장표(裝裱), 황치(潢治), 장지(裝池), 표배(裱背), 치배(蔽背) 등이 있고 일본에서는 표보회(表補繪), 표포의(表布衣), 표보의(表補衣), 표배(裱褙, 表背), 표장(表裝), 표구(表具) 등이 있다. 또한 배접의 과정을 가배(加褙), 재배(再褙), 초배(初褙), 후배(後褙) 등의 용어로 표현하는데 이는 그림 뒤에 종이나 비단을 풀<sup>208)</sup>로 덧붙여 작품을 1차적으로 지지해 주는 작업 이외에도 여러 차례 배접이 있었음을 짐작하게 한다.<sup>209)</sup>

배첩의 기원과 기술적인 발전은 3세기 무렵에 중국에서 시작되었으며, 그 이후에 우리나라를 거쳐 6세기 무렵에는 일본에까지 전파되었다는 설

---

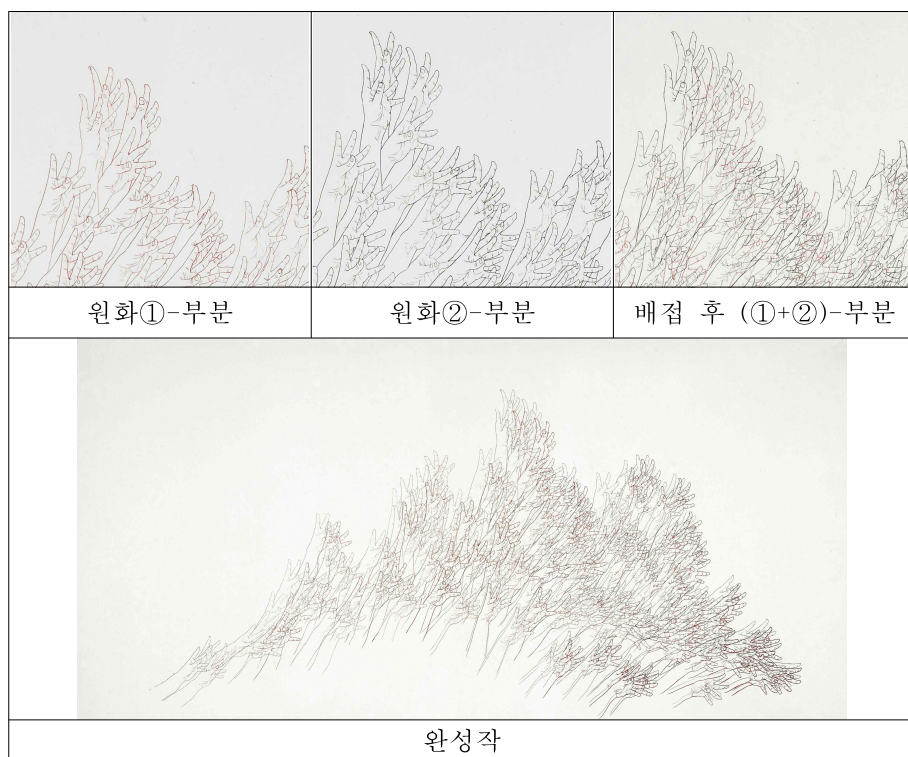
중국의 한조(漢朝)에서 기원된 것으로 알려진 배첩은 당조(唐朝)에 한층 발전되어 정립단계에 이르렀다. 우리나라에는 언제, 어떠한 경로로 전래되었는지 알 수 없으나 고구려 고분벽화에 나타나는 그림으로 보아 삼국시대에 전래되어 우리나라 배첩의 기초가 형성되었던 것으로 추정된다. 배첩은 통일신라시대와 고려시대를 거쳐 꾸준히 발전하였으며, 조선시대에는 배첩장이라는 전문가가 등장할 만큼 성황을 이루었다.

(이진희, 홍순천, 최숙경, 『배첩장』, 민속원, 2013, pp.10-19, p.102 참조.)

208) 서화의 배접이나 보존처리작업에 사용되는 재료는 서화의 생명력에 직접적인 영향을 줄 수도 있어 매우 중요한데 이들 가운데 문헌기록에서 가장 많은 비중을 차지하는 것이 풀이다. 현재 배접에 사용되는 풀은 소맥전분(小脈澱粉)으로 밀가루에서 단백질을 제거한 나머지인 전분을 끓인 것이다. 단백질은 충해나 산화의 원인이 되므로 이러한 손상의 원인 성분을 제거하고 사용하는 것이다. 『승정원일기(承政院日記)』의 기록을 보면 기본적으로 밀가루를 제조하는 방법은 우선 밀을 열흘 정도 물에 담가 발효(부패, 삭힘)시켜 단백질을 정제하는 방법을 기본으로 하고 있다.(이진희, 홍순천, 최숙경, 『배첩장』, 민속원, 2013, p.60~75 참조.)

209) 이진희, 홍순천, 최숙경, 『배첩장』, 민속원, 2013, pp.29~33 참조.

이 일반적이다. 장언원은 『역대명화기』에서 진대(晉代) 이전의 장배(裝背)는 그다지 좋지 못하였으나, 송대의 범엽(范曄, 398~445)에 이르러 비로소 장배가 능통해졌다고 하였다. 이는 중국의 장배기술이 진조 이전에 시작되었으며, 송대에 이르러 기술적으로 완숙한 단계에 접어들었다는 것이다.<sup>210)</sup>



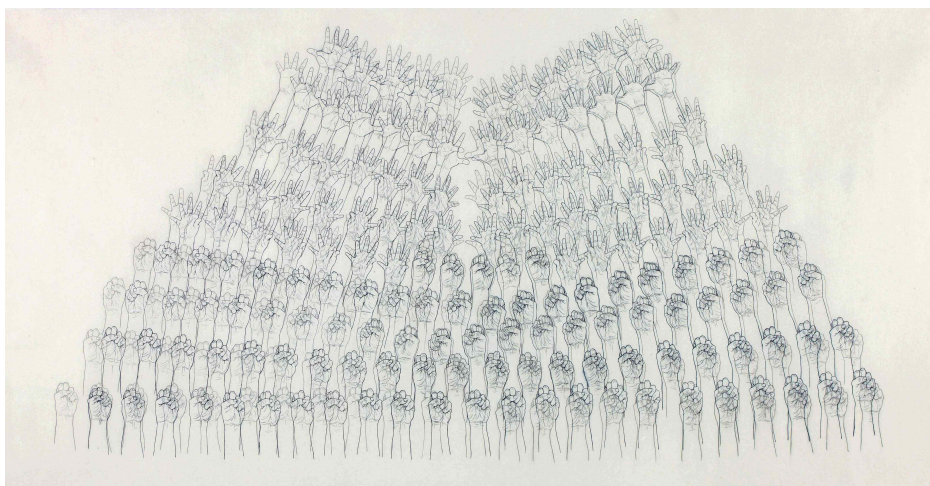
[표 4] 배접 전후의 화면 비교

본인의 작품에서 배접기법은 일반적으로 보존이나 체감적 명시도를 높여주기 위한 목적과는 다르게 여러 장의 원본을 겹침으로써 나타나는 시각효과를 활용하여 화면에 역동성을 부각시켰다. 이는 얇은 한지의 투과성으로 가능해진다. 작품 <바람>의 제작과정을 살펴보면 배접에 의한 중첩의 효과를 확인할 수 있다.

210) 『歷代名畫記』 「論裝背標軸」 “自晉代已前, 裝背不佳. 宋時范曄 始能裝背. 宋武帝時徐爰, 明帝時虞龢 巢尚之 徐希秀 孫奉伯 編次圖書, 裝背爲妙.”

먼저 손가락을 펴고 있는 동작을 반복하여 그리고 1차로 완성된 원화①를 바탕으로 원화②를 제작한다. 원화①과 원화②를 차례로 배접한 후 다시 2번의 배접과정을 거쳐 마무리하였다. 배접은 한 장의 원화에 농담의 변화를 준 그림과는 다르게 두 장의 원화를 분리하여 제작한 후 배접한다.[표 4] 이는 본인의 작품에서 혼묘의 역동성을 가시화시키는 중요한 기법이 된다.

이와 같은 효과는 겹침으로써 공간감을 극대화시켜 화면의 움직임에 부각시키게 되는 것이다. 작품<합창>은 합창단이 연주하는 대형으로 소리의 진동을 시각화하였는데 점진적으로 두 장의 손짓이 겹쳐지거나 흩어짐으로써 긴장과 이완의 분위기를 나타낸다. [작품27]



[작품27] <합창>, 73×142cm, 지본수묵채색, 2010

반복과 중첩의 효과는 손짓에 역동성을 부여함으로써 발화하는 손의 모습을 구체화시킨다. 또한 손짓으로 표현된 소리는 작품에서 일상의 풍경을 상징하기도 한다. 작품 <멤멤멤 II>은 “멤멤멤”이라는 의성어를 지화수어(指話手語)로 바꾸어 표현한 것이다. 3장의 그림을 배접하여 생긴 층위로 소리의 입체감이 나타나도록 하였다. 메아리가 되어 울려 퍼지는 매미 소리와 그 소리가 무슨 소리인지를 묻는 아이의 질문이 수화로 화면에 그려져 있다. 눈으로 볼 수 없는 공원의 소리는 한 여름의 오후를

상징적으로 보여준다.[작품28]



[작품28] <멤멤멤 II> 137×170cm, 지본건묵채색, 2016

수화는 기록을 위한 문자라기보다 즉각적인 의미 전달을 위한 시각언어에 가깝다. 따라서 본인의 작품연구가 문자의 예술적 표현으로 서예처럼 시각언어로 유용할지에 대한 논의와 연구는 이후에 과제가 될 것이다.

백묘 표현으로 혼묘의 시각적 특징인 반복과 중첩의 역동성은 본인의 작품에서 손의 움직임 구현하였고 그 움직임을 통하여 의미를 구체화시켰다. 진동으로 나타난 소리의 파장은 일상의 모습을 떠올리는 상징적인 표현으로 연결되었다. 본인은 일상의 모습을 통하여 동시대적 감수성을 나타내고자 하였고 백묘를 포괄하는 선묘로 철선묘의 함의와 주제로서 손이 지닌 상징성을 가시화시키기 위한 모색으로 혼묘가 지닌 역동성을 활용하였다.



### 3. 영상매체를 활용한 상징 표현

본인의 작품에서 손의 상징성을 시각화하는 백묘 표현의 주된 특성은 함축성과 역동성이다. 함축성은 시원적이고 포괄적이며 보편적인 선의 형식으로 철선묘가 지닌 시각적 특징과 필사적 묘사로서의 함의로 나타나며, 역동성은 손짓으로 발화된 움직임의 선묘의 반복과 배접을 활용한 중첩의 효과로 가시화시킨다. 간단히 정리하면 손의 상징적 표현은 정지하거나 움직이는 손의 시각적 구현이라고 할 수 있다.



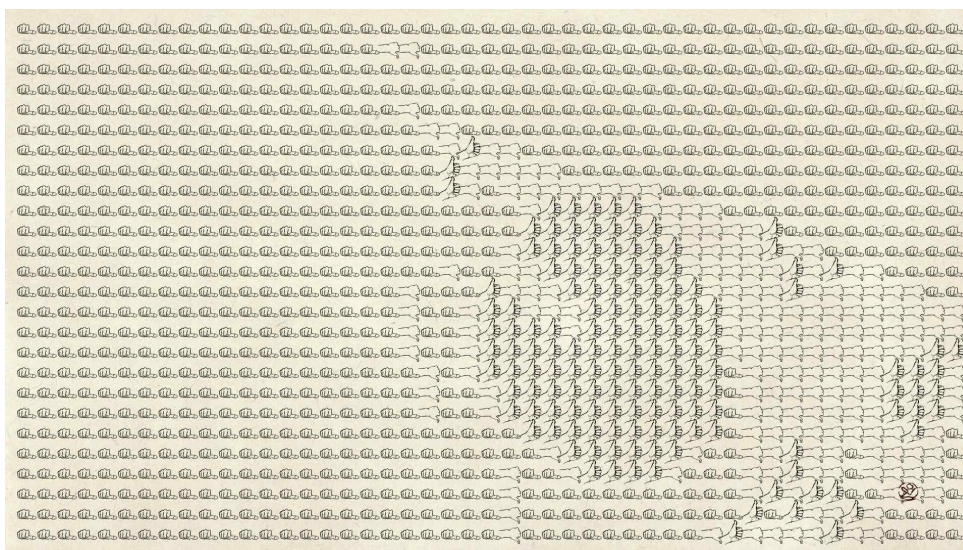
[작품29] <미묘한 순간-깃발> 전시전경

최근 다원화된 현대미술의 경향과 미디어의 발달로 작품과 작가, 관람자 사이의 관계와 역할이 변화함에 따라 적합한 미술표현의 요구가 생겼다. 영상매체의 활용은 매우 자연스러운 결과이며 예술과 테크놀로지의 결합은 그 가능성을 빠르고 다양하게 확장시켰다. 특히 화면에 시간성을 부여하는 방법으로 동영상화는 본인의 작품에서 손의 움직임을 현실화시키고 컴퓨터 프로그래밍을 통한 필터링으로 상징 표현에서 소통과 교감의 가능성을 확장시키는 시도가 되었다.

본인의 작품에서는 손의 형태가 최소단위로 모듈화 되어 영상을 재구성한다. 이로 인하여 화면은 전체와 부분이라는 구조를 갖게 되고 그 관계를 통하여 서사적 전개가 가능하게 된다.

작품<미묘한 순간-깃발>은 도시에서 쉽게 찾을 수 있는 깃발이 흔들리는 모습을 모티브로 평범한 일상을 바라보는 다양한 시선들을 상징적

으로 묘사한 것이다. 작품은 플래시 프로그램<sup>211)</sup>으로 동영상과 픽셀화된 손을 연동시켜서 동일한 영상을 여러 가지 화면으로 변환시킨다. 픽셀화 된 손은 경례(애국), 가위바위보(경쟁), 삶과 죽음(위아래), 침수(희생)을 상징하게 된다. 각각의 손짓으로 이뤄진 깃발은 국가나 정체성 또는 이념의 표상으로서 동일한 일상을 바라보는 서로 다른 태도를 환기시킨다.[작품29][작품30] 작품은 ‘국기에 대한 경례’ 음악에 맞춰 손짓을 바꾸며 전체 화면이 전환된다. 하지만 이러한 변화는 자세히 보지 않으면 그 차이를 느끼기 어렵다. 이렇듯 깃발과 손짓의 함의는 화면의 미묘한 변환과 함께 일상의 모습으로 공존하게 된다. [표 5]



[작품30] <미묘한 순간-깃발> single channel HD video, infinite time, 2014

211) 벡터 도형 처리 기반의 애니메이션 저작용 소프트웨어. 전환면 내비게이션 인터페이스, 그래픽 도해 설명(illustration), 그리고 일반 모뎀을 통해 전송되는 반 에일리어싱 파일의 단순한 상호 작용 등이 수반된다. 속도가 빠르고, 다양한 화면 크기와 해상도로 인해 그래픽 제작이 가능하며, GIF나 JPEG와 달리 간결하고 효율적이며 전송에 최적화되어 있다. 또한 비트맵이나 도해 설명 사용하여 애니메이션, 특수 효과, 음향 등의 작업이 가능하다.

픽셀의 내용	스틸컷 세부	스틸컷 전체
경례		
가위바위보		
위아래		
침수		

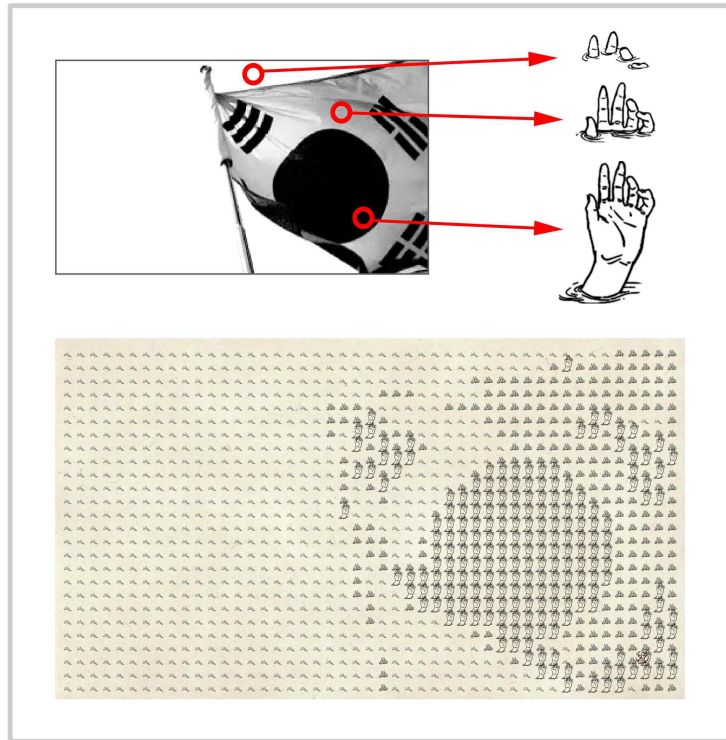
[표 5] <미묘한 순간-깃발>의 픽셀과 화면 변화

본인의 작품은 컴퓨터와 프로그래밍 그리고 이를 가시화시키는 모니터나 프로젝트와 같은 영상기기로 이루어진다. 이와 같은 작품의 형식은 디지털 아트(Digital Art)라고 할 수 있다.<sup>212)</sup> 작품은 물질화된 기존의 작

212) 디지털 아트는 사이버 스페이스나 현실에서 디지털 기술을 이용하여 예술적 유형을 만들거나 예술적 행위를 하는 것을 의미하며 컴퓨터와 디지털화 된 매체를 기반으로 하여 수행되는 예술이다.(이지언, 「디지털 아트 미학 연구」, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2010, p.18 참조.)



업과 다르게 디지털화 된 실행파일로 존재하며 가변적이고 유동적인 특징을 갖는다. 이를 구동시키기 위해서는 일반적인 동영상화일과는 다르게 컴퓨터 하드웨어와 소프트웨어가 필수적이다. 따라서 작업과정과 영상이 구현되는 구조에 대한 이해가 필요하다.



[도판53] <미묘한 순간-깃발> 영상화의 구조

작품을 구동시키는 플래쉬 프로그램은 웹에서 사용하기 편하도록 용량이 작고 처리속도가 빠르다. 벡터형 소프트웨어이기 때문에 일반 단채널 영상과 달리 화면의 크기가 확대되어도 화질의 손실이 없이 무한대로 확장이 가능하다. 따라서 컴퓨터를 연동할 수 있는 인터페이스가 갖춰지면 전광판과 같은 큰 화면의 구현도 용이하다. <미묘한 순간-깃발>의 작품제작과정을 예로 설명하면 다음과 같다.[도판53]

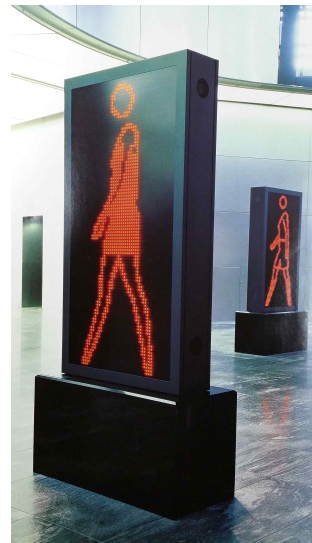
1. 3컷으로 구성된 손 드로잉 5종류를 32비트 이미지로 준비한다.
2. 원본 영상을 축소하여 준비한다.(흑백 영상)
3. 화면에 적절한 배경 음향을 준비한다.
4. 로딩 된 영상의 각 픽셀 명도에 따라 해당 위치의 손 드로잉 컷이 변화된다.
5. 일정 시간이 지나면 손 드로잉이 자동으로 변환된다.
6. 배경 사운드는 반복 재생된다.

이와 같은 제작과정은 의미를 지닌 손짓과 실제 움직임의 접목을 영상작품의 표현을 가능하게 한다.

평범한 일상의 움직임을 주목한 영국의 현대미술작가인 줄리안 오피(Julian Opie, 1958~)는 회화적 본질로서 재현의 문제를 현대적인 미감과 기술이라는 접근방식으로 표현하였다. 그는 쏟아지는 정보와 시각적 자극에 노출된 현대인이 대상을 인식하는 방식을 기호화된 인물이나 풍경으로 해석하였다. 그가 도쿄와 서울의 밤거리를 수놓는 LED간판에 매료되어 2000년 전후부터 시작한 애니메이션은 단순하지만 사실적인 움직임으로 주목을 받았다.[도판54]

플라즈마 디스플레이(plasma display)<sup>213)</sup> 속

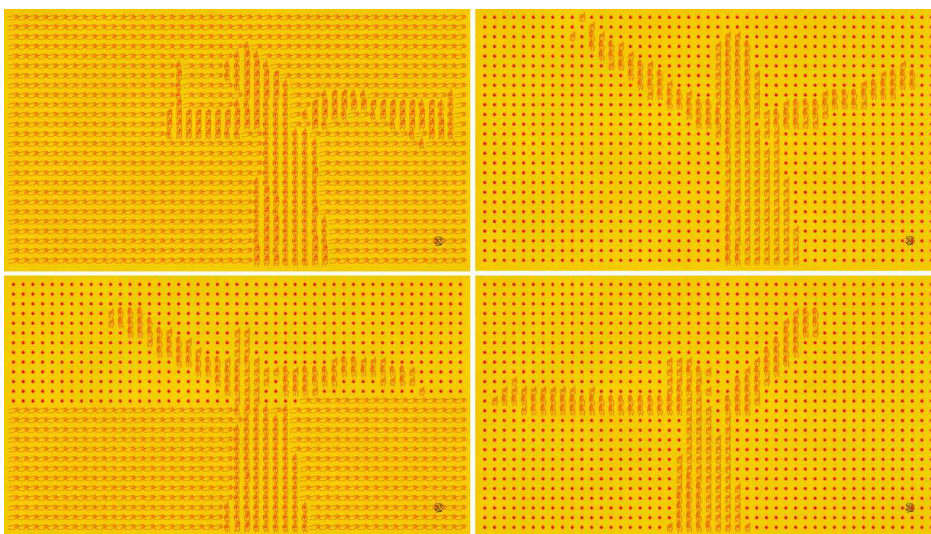
에 인물이 시차를 두고 눈을 깜빡이거나 정지된 풍경 속에서 나뭇가지가 바람에 잠시 흔들리는 장면을 연출한다. 그는 최소한의 조형요소로 일상



[도판54] 줄리안 오피,  
<Kiera Walking and  
Christine Walking>, LED  
panel installation, 2002

213) 플라즈마 디스플레이는 유리관 위에 인쇄된 투명전극 사이에 봉해 넣은 네온·아르곤·크세논 등의 방전 가스로 구성되어, 전극간의 가스방전으로 발광하는 현상을 이용한 디스플레이. 일명 PDP로 불렸던 방식으로 현재 LCD를 거쳐 LED 방식으로 디스플레이 패널이 계속 진화되고 있다.

의 섬세함을 담아내었다.<sup>214)</sup> 그의 작품에서 보이는 바와 같이 매체의 변화는 그것이 속한 시대의 반영이자 기존의 회화표현과 다른 미감을 제공하게 된다. 기호화된 인물의 움직임은 마치 모델의 걸음걸이처럼 다소 과장되어있지만 감상자는 화면 속의 인물을 보편적인 현대인의 모습을 연상하게 된다.



[작품31] <바람춤 I>, single channel HD video, infinite time, 2016

작품<바람춤 I>은 거리에서 홍보나 행사용으로 흔히 쓰이는 공기인형의 모습에서 착안한 것이다. 공기가 주입되는 양에 따라 무작위로 반응하는 인형의 움직임은 화려함과 허무함이 공존하는 것처럼 느껴졌다. 그 감정의 양면성을 나타내는 손짓은 ‘바람’이라는 수화를 이용하였다. 바람은 인형을 움직이는 동인으로 활력과 무기력을 은유하고자 한 것이다. 바람으로 그려진 공기인형은 현대인의 무기력한 초상이 된다.[작품31]

이렇듯 매체의 변화로 인한 백묘 표현의 확장은 일상의 다양한 움직임과 상징적인 기호로서 손짓의 조합을 통하여 새로운 조형언어로 그 가능성을 발견할 수 있다. 빠르게 변모되는 현대사회의 단면을 구체화시키는

214) 임근혜, 앞의 책, pp.205-208 참조.

방법적 모색으로서 의미가 있을 것이다.

현재까지 영상매체를 활용한 작업은 전통적 예술표현의 연장선에서 창작의 도구로 디지털 기술을 이용하는 일방적 소통의 방식이었지만 이후 작품연구에서는 디지털 아트의 상호작용성과 참여성<sup>215)</sup>을 이끌어내는 방향으로 소통과 교감의 가능성을 확장시키고자 한다.

---

215) 디지털 아트라는 용어를 예술의 논의로 들여온 이론가인 크리스티안 폴(Christian Paul)은 디지털 아트의 특성을 도구로서 디지털 기술을 이용하는 예술작품과 디지털 기술을 자신의 고유한 매체로 하여 디지털 시스템에서 보관하고 재현하면서 상호작용성과 참여성을 이끌어내는 예술로 구분하였다. 크리스티안 폴, 조충연 역, 『디지털 아트』, 시공사, 2007, p.8

## VI. 결론

본 논문에서는 1999년부터 2016년 까지 본인이 연구 제작한 ‘손’ 연작을 중심으로 하여 창작의 동기와 목적, 역사적 배경과 미학적 탐구의 과정, 작품제작과 재료기법 등을 체계적으로 살펴보았다.

본인의 작품에서 비언어적 소통 수단으로서 ‘손’과 이를 구체화시키는 방법으로써 백묘는 주제를 표현하는데 매우 중요한 역할을 하였다. 먼저 의사를 전달하고 감정을 표출하는 보편적인 수단으로서 ‘상징’에 대하여 알아보았다. 상징이란 용어는 동양과 서양에서 널리 쓰이고 있지만 그 내용과 범주에 차이가 있어 본인의 작품연구에 적절한 영역과 성격의 규정이 필요하였다. 이를 구체화한 것이 ‘회화적 상징’이다.

본인은 장언원의 『역대명화기』에 나타난 회화의 의미와 효용에 관한 서술을 바탕으로 회화적 상징의 함의를 구체화하였다. 그리고 회화와 기호, 회화와 문자, 회화와 형상의 관계에 나타난 상징성을 제시하였다.

그 결과를 요약하면 패상은 성인의 통찰을 통하여 우주 만물의 이치를 기호의 조합으로 매개하였고, 상형문자는 대상의 외형을 추상화하여 개념과 연계시켰다. 형상은 개별적이고 구체적인 현실의 묘사로 형상 그 자체를 표현하였는데 이는 부처의 발자국이나 손의 동작과 같이 함축적이고 포괄적이지만 상징하는 의미를 명확히 전달하였다. 이렇듯 눈에 보이지거나 보이지 않는 대상을 떠올리고 경험하지 않은 세계를 유추하기 위해서 필요한 것은 상상이며 의미를 촉발시키는 수단으로써 상징은 전형화를 전제로 하게 됨을 알 수 있었다.

본인의 작품에서 상징성을 구현하는 방법으로 필묵의 활용을 선택하였다. 특히 ‘백묘’라고 일컬어지는 선묘법은 채색을 배제하고 농담의 변화가 없는 선으로 표현되는 것으로 현상보다는 내재된 의미를 중시하는 유가적 사유체계를 바탕으로 한 간결하고 담백한 회화표현방식이다. 초기

에 분본이나 백화라 하여 초본의 성격을 띠고 있었으며 나아가 모본이나 전범으로 쓰임으로써 주제나 소재 표현의 전형화에 기여하였다.

백묘는 서예와도 연관성이 깊다. 이는 용필과 운필에서 나타나며 뜻을 담는 그릇으로써 매우 비슷하다. 서예가 문자의 표현인 것처럼 백묘는 회화창작의 예비단계로 정보를 기록하거나 글이나 이야기를 도해하는 역할을 한다. 표현방법으로써 채색화와 같은 현실감은 아니지만 서예보다 풍부하면서도 간명한 의미 전달에 유용하다. 즉 백묘는 선으로 그려진 그림문자와도 같다.

본인의 작품에서 손은 창작행위의 주된 매개체로서 뿐만 아니라 감정이나 의사를 전달하는 수단으로써 중요하다. 시각언어로서 손짓의 커뮤니케이션은 생물학적인 요인과 사회에서 경험한 후천적인 정보에 의해 형성된다. 동양의 손짓언어가 겸양과 예절을 중시하는 관계지향성, 움직임을 최소화시키는 단순성, 차용성이 있는 반면, 서양에서 손짓은 웅변술이나 수사학의 발달로 화려하고 보편적 제스처어로 쓰였다. 동양과 서양의 손짓이 뜻하는 바는 다르지만 시공간의 경계를 넘는 신체언어로서 소통의 중요한 역할을 하고 있음을 알 수 있었다.

동아시아 전통회화에서 손의 심미적 표현은 불교미술의 수인에 잘 나타난다. 인도의 고대무용과 연극에서 신체의 움직임은 형상을 통하여 신앙을 전하는 방식으로 중요하게 여겨졌으며 이는 수인의 연원과도 밀접하게 연관된다. 고려불화 <천수천안관음도>는 현재까지 우리나라에 널리 퍼져있는 관음사상의 현신으로 각각의 기물을 든 손의 모습은 형상을 통해 권능을 상징하고 있음을 알 수 있었다. 서양의 현대미술에서도 손의 흔적은 존재를 증명하거나 원초적 생명력을 나타내기도 하고 기호나 상징으로 다양한 주제를 표현하기도 하였다.

본인은 현대인의 삶을 반영하고 일상의 순간을 상징하는 매체로 손을 주목하였다. 손은 감정이나 욕구를 표출하는 동시에 사회적·정치적 환경 속에서 발현되는 개인의 의지를 상징하게 된다. 작품에서 손짓은 개인과 개인, 개인과 사회와의 관계성을 보여주기도 하며 군집의 형태로 나타나

현대사회의 초상을 상징하기도 하였다.

본인은 작품에서 손의 형태나 움직임을 통한 소통의 가능성을 제시하였고 예술의 영역에서 손이 지닌 상징성을 확인하였다. 일상의 반영이자 시각언어로서 손은 작품에서 백묘 표현으로 구체화되었다. 특히 근원적이며 보편적인 선의 형태로 철선묘와 시간의 추이와 운동감을 구현하는 혼묘의 경향은 함축성과 역동성으로 주제 표현을 가능하게 하였다.

다원화된 현대미술과 미디어의 발달은 소통과 교감의 방식에도 변화를 가져왔다. 손의 형상이 함축한 의미나 움직임으로 부각되는 언어적 특성을 강조하기 위하여 컴퓨터 프로그래밍과 영상매체를 활용하였다. 동아시아 전통회화에서 구현하고 있는 상징의 미학적 의미를 손짓의 백묘 표현을 통하여 모색해보고 이를 현대적 미감으로 재해석하고자 하였다.

## 참고문헌

### 국내 논문 및 저서

- 김기주, 「동양화-그림이란 무엇인가?-圖·畫·繪畫·寫의 어원을 통해 본 동양화의 의미」, 『미술사학보 27』, 2006.
- 김기주, 「동양화의 공간개념 고찰 I」, 예술논총 제6집, 동덕여자대학교, 2004.
- 김기주, 「동양화의 線-그 성질과 경향성」, 『미술사학보 31』, 2009.
- 김백균, 「동양회화에 있어서 선과 시간의 관계에 대한 고찰」, 『현대미술학회 현대미술학 논문집 제7호』, 2003.
- 김백균, 「선적 사유」, 『현대미술학 논문집 13호』, 현대미술학회, 2009.
- 김병중, 「儒敎가 中國繪畫樣式과 品評에 미친 影響에 대한 研究」, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2001.
- 김병중, 『중국회화연구』, 서울대학교 출판부, 1997.
- 김성희, 「18종 인물화 묘법의 개념과 조선후기 인물화 묘법」, 『미술사학연구』, 2000.
- 김성희, 「英,正時代 人物畫의 描法 研究」, 동국대학교 대학원 미술사학과, 1995.
- 김성희, 「朝鮮後期 繪畫技法 研究-人物畫 描法과 山水畫 皴法 및 樹枝法을 중심으로」, 동국대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 1999.
- 김영덕, 「수인의 언어적 상징성과 그 전개」, 『불교학보』 62, 동국대학교 불교문화연구원, 2012.
- 김영원, 『한국 역대 서화가 사전』, 국립문화재연구소, 2011.
- 김용표, 『불교와 종교철학』, 동국대학교 출판부, 2001.
- 김윤희, 『예술, 세계와의 주술적 소통』, 책세상, 2000.
- 김정희, 「한국의 천수관음 신앙과 천수관음도」, 정토학연구 제17집, 2012.
- 노세진, 「16세기 王室發願 佛畫의 一考察」, 東岳美術史學, Vol.5, 2004.



문명대, 「불상의 수인에 대하여」, 『승가』 5호, 중앙승가대학학생회, 1988.2.

송은석, 「고려 천수관음도 도상에 대하여」, 『호암미술관 연구논문집』 4, 호암미술관

송희경, 『조선 후기 아회도』, 다할미디어, 2008.

오주석, 『단원 김홍도』, 솔, 2006

유경희, 「왕실 발원 불화와 궁중 화원」, 한국불교미술사학회, 2006.

윤재근, 『동양의 미학』, 등지, 1993.

이노미, 『손짓, 그 상식을 뒤엎는 이야기』, 바이북스, 2009.

이상우, 『동양미학론』, 시공사, 1999.

이선옥, 『사군자-매란국죽으로 피어난 선비의 마음』, 돌베개, 2011.

이성미, 김정희 공저, 『한국회화사용어집』, 다ㅎ믹딜어, 2015.

이어령, 『가위바위보 文明論』, 마로니에북스, 2015.

이어령, 『한·중·일 문화코드읽기 - 난초』, 종이나라, 2006.

이은주, 「초현실주의 미술에 나타난 초현실의 특성 연구-이질적 요소 간의 소통 구조를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원, 2016.

이종상, 「한민족의 빛과 색」, 한국색채학회 학술대회, 2004.

이지언, 「디지털 아트 미학 연구」, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2010.

이진희, 홍순천, 최숙경, 『배첩장』, 민속원, 2013.

한국일어일문학회, 『모노가타리에서 하이쿠까지』, 글로세움, 2003.

임근혜, 『창조의 제국』, 지안출판사, 2009.

임태승, 『소나무와 나비-동아시아 미학의 두 흐름』, 심산문화, 2004.

장준석, 「이공린의 백묘화 연구」, 동국대학교대학원, 박사학위논문, 2001.

장준석, 『중국회화사론』, 학연문화사, 2002.

전해주, 「신라화엄사상사연구」, 민족사, 1993.

조선미, 『한국의 초상화』, 돌베개, 2009.

최열, 「허균의 미술행장-화가 이씨가문 관련」, 인물미술사학 Vol.-

No.3, 2007.

최재혁, 「〈周易〉 상징 고찰」, 『중국어문학지 제15집』, 2004.

최재혁, 『소식문예이론』, 소명출판, 2015.

허균, 『사찰의 100미100선』, 서울 :불교신문사, 2008.

허영환, 『中國畫論』, 서문당, 1990.

황정연, 「허목, 이우, 그리고 이상좌불화첩」, 『문헌과 해석』, 문헌과 해석사, 2003.

### 국외논문 및 저서

葛路, 강관식 역, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989.

郭若虛, 박은화 역, 『도화견문지』, 시공아트, 2005.

久保田競, 고선윤 역, 『손과 뇌- 손은 외부의 뇌다』, 바다출판사, 2014.

權德周, 『中國美術思想에 대한 연구』, 숙명여자대학교 출판부, 1987.

金原省吾, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 1978.

董其昌, 변영섭, 안영길, 박은화, 조송식 역, 『畫眼』, 시공사, 2003.

劉勰, 최신희 역, 『文心雕龍』, 현암사, 1975.

林語堂, 최승규 역, 『중국미술이론』, 한명, 2002.

武田雅哉, 서은숙 역, 『창힐의 향연-한자의 신화와 유토피아』, 이산, 2004.

伏見冲敬, 任昌淳, 趙慶哲 역, 『중국과 한국의 서예사』, 이화문화출판사, 2001.

福田恒存, 이성화 역, 『예술이란 무엇인가』, 열화당, 1983.

북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저, 박은화 역, 『중국 미술의 역사』, 시공사, 2006.

杉浦康平, 송태욱 역, 『형태의 탄생-그림으로 본 우주론』, 안그라픽스, 2001.

徐建融, 「宋代名畫藻鑑」, 上海書店出版社, 1999.

徐復觀, 이견환 역, 『중국예술정신』, 백선문화사, 2000.

石川啄木, 엄인경 역, 『한 줌의 모래』, 필요한책, 2017.

小林徳太郎, 박희영 역, 『갑골문자전』, 경인문화사, 1990.

蘇軾, 류종목 역, 『정본완역 소동파시집 2』, 서울대학교출판문화원, 2012.

楊新, Barnhart, Richard M 외, 정형민 역, 『중국회화사 삼천년』, 학고재, 1999.

葉朗, 이건환 역, 『중국미학사대강』, 백선문화사, 2000.

吳戰壘, 유병례 역, 『중국시학의 이해』, 태학사, 2003.

王伯敏, 강관식 역, 『동양화구도론』, 미진사, 1991.

原研哉, 이정환 역, 『白』, 안그라픽스, 2009.

俞劍華, 김대원 역, 『중국고대화론유편』, 소명출판, 2010.

이기영 역, 『반야심경 금강경』, 한국불교연구원, 1997.

李炳海, 신정근 역, 『동아시아 미학』, 동아시아, 2010.

李澤厚, 권호 역, 『華夏美學』, 동문선, 1990.

李澤厚, 이유진 역, 『미의 역정』, 글항아리, 2012.

林若熹, 황보경 역, 『중국화 선의 예술, 붓의 미학』, 시그마북스, 2012.

蔣孔陽, 김일평 역, 『형상과 전형』, 사계절, 1987.

張彦遠 외, 김기주 역, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002.

張彦遠, 조송식역, 『역대명화기』 중국 옛 그림을 말하다, 시공사, 2008.

鄭朝, 『中國畫的藝術與技巧』, 北京: 中國青年出版社, 1989.

佐々木健一, 민주식 역, 『미학사전』, 동문선, 2002.

秋山光和, 이성미 역, 『일본미술사』, 예경, 1992.

할 포스터, 로잘린드 크라우드 외, 배수희, 신정훈 외 역, 김영나 감수, 『1900년 이후의 미술사』, 세미콜론, 2007.

許慎, 段玉裁 역, 금하연, 오채금 엮음, 『단옥재주 설문해자』, 자유문고, 2015.

A.N.whitehead, 정연홍 역, 『상징작용: 그 의미와 효과』, 서광사, 1989.

Adam Kendon, 김현강 외 3명 역, 『소통을 위한 인간의 몸짓- 제스처』, 박이정, 2012.

Adrian Frutiger, 정신영 역, 『인간과 기호』, 홍디자인, 2007.

Christiane Paul, 조충연 역, 『디지털 아트』, 시공사, 2007.  
 Georges Jean, 김형진 역, 『기호의 언어』, 시공사, 1997.  
 James Cahill, 조선미 역, 『중국회화사』, 열화당, 1992.  
 John Napier, 이민아 역, 『손의 신비』, 지호, 1999.  
 Richard E. Nisbett, 최인철 역, 『생각의 지도』, 2004.  
 Susan Bush, 김기주 역, 『중국의 문인화』, 학연문화사, 2008.  
 Barnhart, Richard M, 「Li Kung-Lin's Hsiao Ching t'u, illustrations of the classic of filial piety」, Thesis (PH.D.) Princeton University, 1967.

## 원전과 화집

『論語』

『老子』

『莊子』

『周易』

『文心雕龍』

『歷代名畫記』

『宣和畫譜』

『蘇東坡全集』

『蘇軾詩集』

『宛陵集』

『點石齋叢畫』

『朝鮮王朝實錄』 <http://sillok.history.go.kr/>

『華嚴經』

鈴木敬 編, 『中國繪畫總合圖錄』, 東京大學出版會, 1982-1983.

段玉裁, 『說文解字注』, 臺灣商務印書館, 1968.

俞劍華, 『中國畫論類編』, 上海人民美術出版社, 1984.

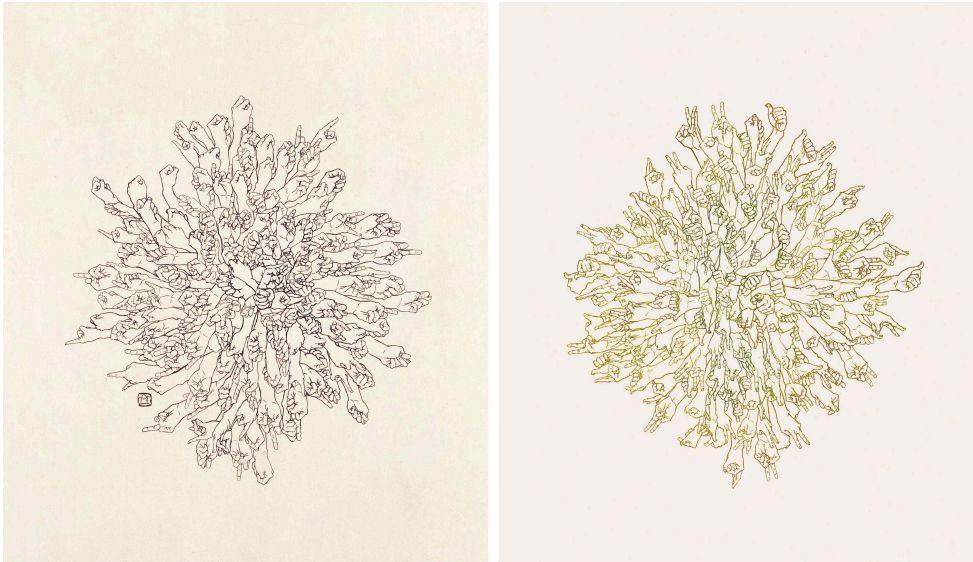
諸橋轍次, 『大漢和辭典』, 大修館書店, 1985.

『顧菴 李應魯展』, 호암갤러리, 1994.

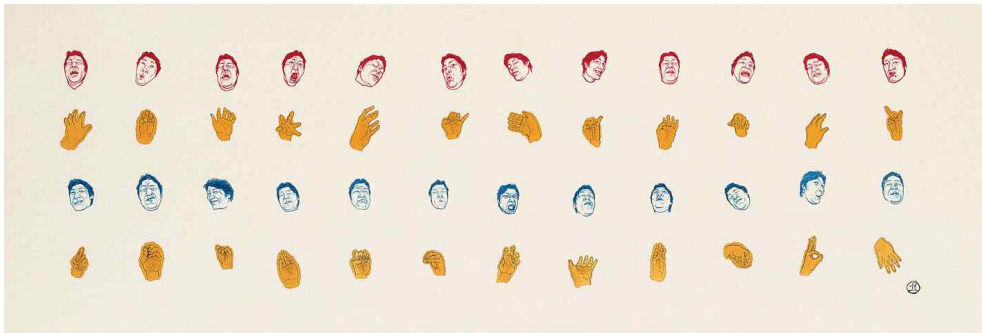
- 『미술 속 도시, 도시 속 미술』, 국립중앙박물관, 2016.
- 이상섭, 『文學批評用語辭典』, 민음사, 1976.
- 『사경변상도의 세계, 부처 그리고 마음』, 국립중앙박물관, 2007.
- 『書の宇宙』 1卷, 二玄社, 1997.
- 신명숙, 『(인도무용의) 손동작언어사전』, 삼신각, 1990.
- 『日本美術全集』 5卷, 小學館, 2015.
- 『朝鮮時代 肖像畫 草本』, 국립중앙박물관, 2007.
- 『豹菴 姜世晃』, 국립중앙박물관, 2013.
- 『Discarding the Brush, Gao Qipei and the Chinese Art of Finger Painting』, Rijksmuseum Amsterdam, 1992.
- Jennifer Blessing, Kirsten A Hoving, Ralph Rugoff, 『Speaking with Hands: Photographs from the Buhl Collection』, Solomon R. Guggenheim Foundation, Distributed Art Pub Inc, 2004.
- Mary Horlock, 『Julian Opie : JO』, Tate publishing, 2004.

## 작품도판 Appendix

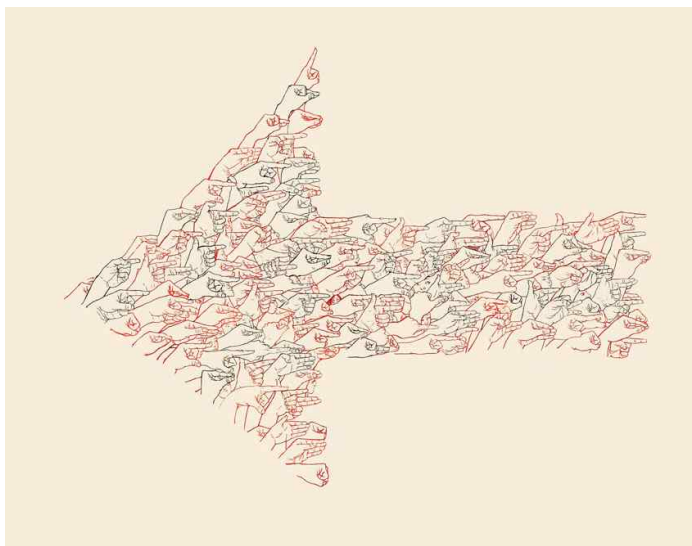
<동그라미>, <숨은그림찾기> 2007



<話> 각 63×62cm, 지본수묵, 지본채색, 2007



<때론 표정으로 때론 손짓으로> 47×137cm, 지본채색, 2007



<어디로> 69×71cm, 지본채색, 2008

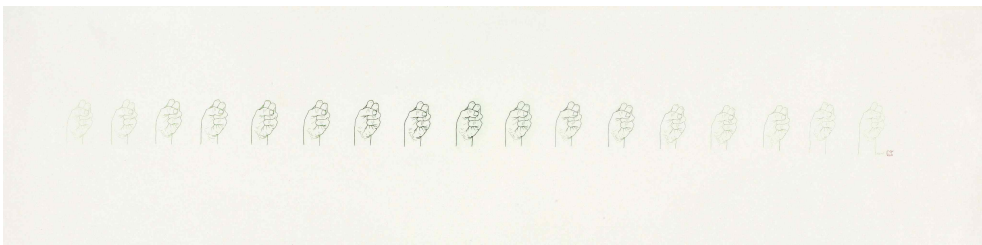


<가위바위보> 72×140cm, 지본수묵채색, 2008

<Gesture>, 갤러리 담, 2010



<나는 너다> 74×70cm, 지본채색, 2009



<메아리> 37×142cm, 지본채색, 2009



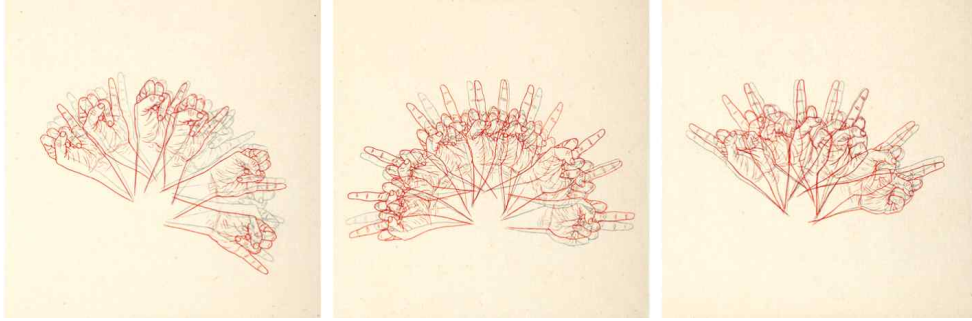
<진동>, 그림손갤러리, 2010



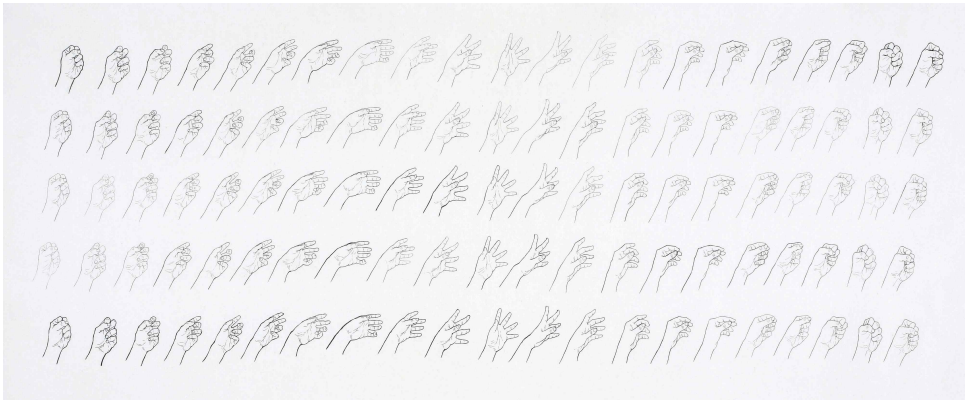
<가위 바위 보>연작 설치장면



<어디로>, <똑딱> 전시전경



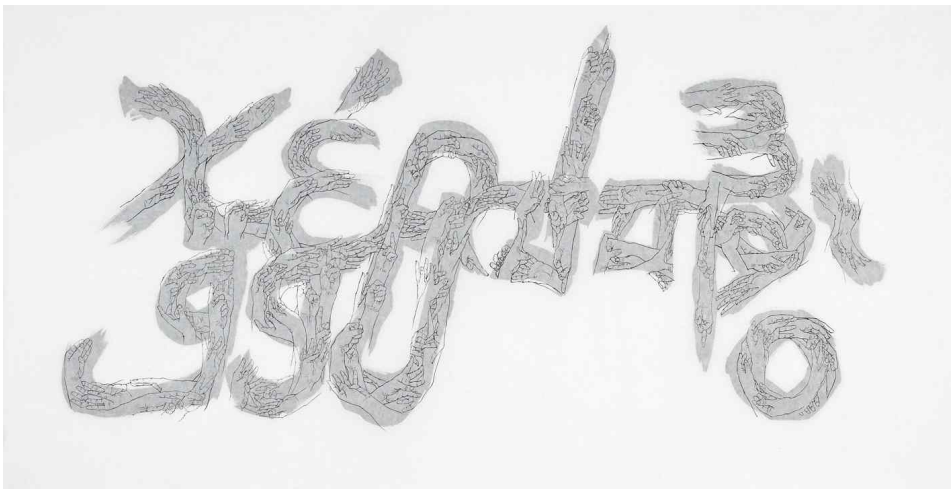
<뚝딱> 35×35cm, 지본수묵채색, 2010



<메아리> 54.5×140cm, 지본수묵, 2010



<one> 74×142cm, 지본수묵, 2012

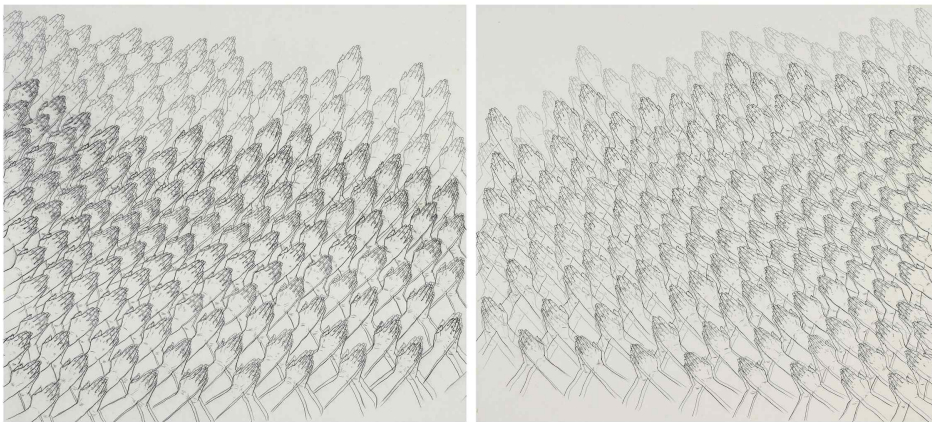


<one> 74×142cm, 지본수묵, 2012

<미묘한 순간> 그림손갤러리, 2014

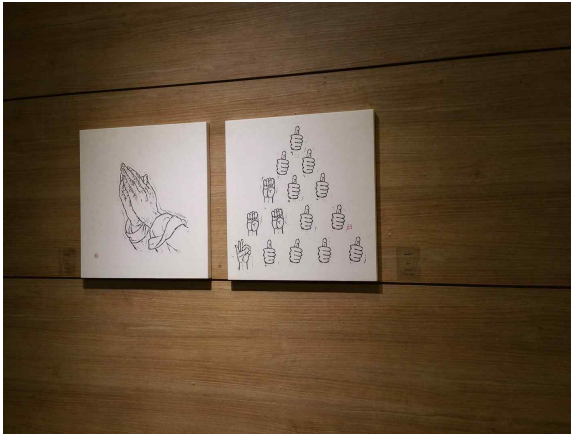


<미묘한 순간> 78×71cm, 지본수묵, 2012

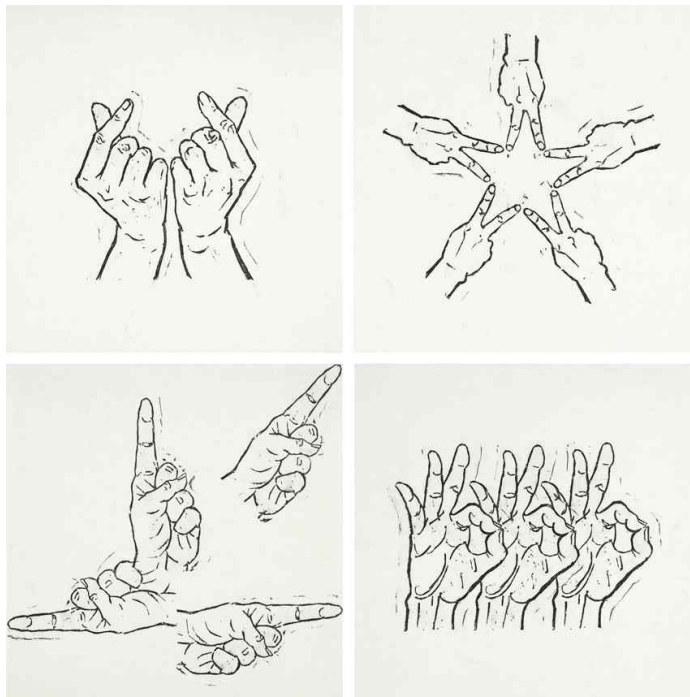


<미묘한 순간-어떤 믿음> 각 76×69cm, 지본수묵, 2014

<似而非 非而似>, 이랜드스페이스, 2016

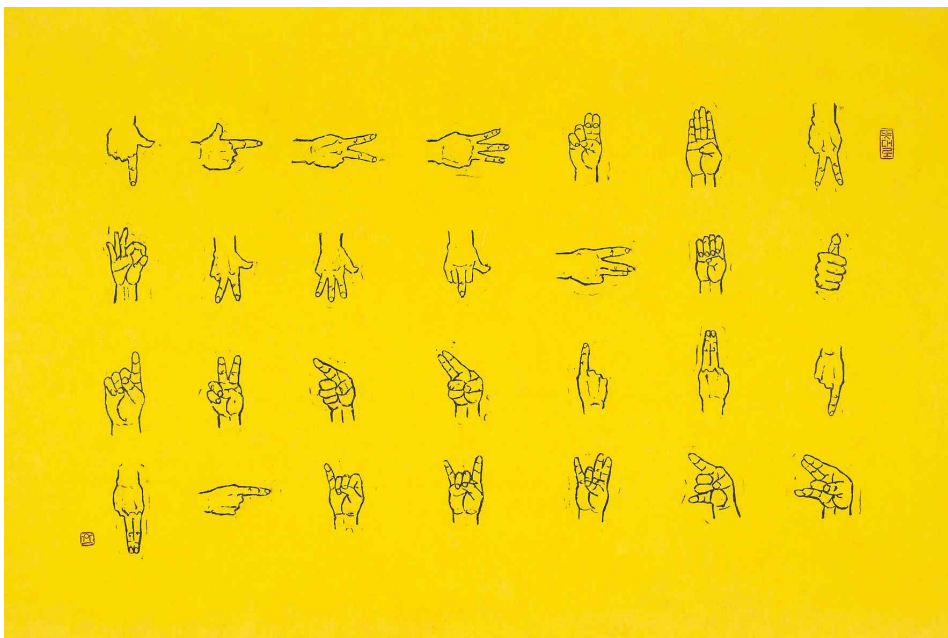


<아이콘> 전시장면

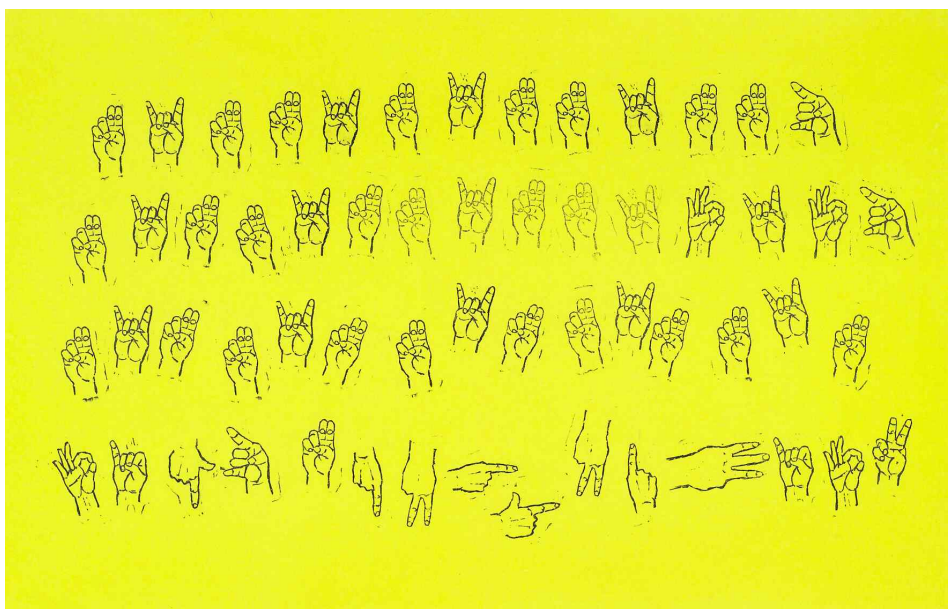


<아이콘> 37×35cm, 지본건목, 2016





<아이콘> 62×93cm, 지본건묵채색, 2016



<멤멤멤 I> 62×93cm, 지본건묵채색, 2016

# Abstract

## Study on pictorial symbol through

### Bai miao(白描)

-Focusing on the series of hand-

Yoon Kiun

Fine Arts

The Graduate School

Seoul National University

Today, the social function and the role of art is communication or communion between artworks and viewers. The characteristic and tendency of contemporary art are to be difficult to appreciate without basic understandings of and being informed about art. Art can be completed only when the will of the artist and expressions of emotion are transmitted to audiences through the work. Therefore, contemporary artists need to find ways to communicate between creation and appreciation.

Before the emergence of letters, natural objects such as animals, plants, sun, and moon, which appeared in petroglyphs and cave paintings, were depicted in forms of dots and lines. These expressive activities symbolize fear and awe about the objects. Communicating in visual language means that we can visualize things visible or

invisible, and infer or abstract the unexplored world. It is imagination or pictorial symbol that makes this possible.

In Zhang Hihao(張彥遠)'s book, 『yeogdaemyeonghwagi(歷代名畫記)』, 'Ahn Kwangrok(顏光祿)' defines meanings of painting. He classifies characteristics of painting derived from the primal meaning and functions of painting into three categories. The first is the drawing of 'Ri beop(理法)', 'Gwae sang(卦象)' of 'yeog(易)', and the second is the drawing of a concept, which is literary. The third is the drawing of a figure, which is the painting. In other words, 'Gwae sang(卦象)' mediated a sense of the universe through intuition of the saint and hieroglyphics linked the appearance of objects and concepts. Shapes represent themselves by depicting concrete reality, however, it is different from signs or letters. This exactly conveys meanings as symbols of the Buddha's footsteps and hand gestures. As a means of stimulating imagination, symbols can be typified in signs, letters, and shapes.

The use of ink strokes as a way of expressing symbols, letters, and shapes has made the metaphysical aesthetic consciousness concrete. The 'line' visualizes the vitality of the object as a result of the act of drawing. Especially, 'Bai miao(白描)' was an expression of goodness that did not change the color and shades. In the beginning, it was called 'Bun bon(粉本)' or 'Bai hua(白畫)' and developed into the expression form of 'Bai miao hua(白描畫)'.

In my work, hands are important elements in the painting as verbal functions. As a body language, the hand gesture is derived from internal utterances and conveys universality as a means of communication across the boundaries of time and space, from east to west, and past to present. 'Mudra(手印)' in Buddhist art of the East is also a metaphor of power and symbol of authority. In contemporary art, the symbol of hands often highlight themes in various ways.

I have noticed that my hands as a medium of symbolizing the lives



of modern people. The hand expresses latent feelings and desires, and symbolically shows the individual's will in a society. In a work, gestures represent relationships between individuals and a society, and arouse the image of modern society representing in forms of the crowd. The symbolic expression of the hand in works was visualized as a prototype of Bai miao(白描) as t'ich hsien miao (鐵線描) with the original and recorded features. The method of direct copying with a brush attracted attention to moments not recognized in everyday life. The movement of hands was emphasized as a depiction of a dynamic hun miao(混描), which expressed the visual effect of overlapping in a baejeop(襴接) techniques that take advantage of the transparency of the Korean paper. I also tried to expand the symbolic expression of the hand gesture by providing time and space using the video media.

This dissertation examined the aesthetic meanings and values of Bai miao(白描) as a symbolic expression technique reviewing the symbolic functions of traditional painting of the East in a way of communication. Based upon it, I researched possibilities of the expression of Bai miao(白描) as a visual language and reinterpreted it as a modern aesthetic.

**Key words:** imagination, symbol, sign, Bai miao(白描), hand gesture, visual language, dynamics